

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения


УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П.Копцева
«__» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА FEMMEFATALE
В ФИЛЬМХ НУАР**

Руководитель



доцент, кандидат философских наук А.В. Кистова

Выпускник


подпись

Н.В. Вейлерт

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Художественные особенности образа femme fatale в фильмах нуар»

Нормоконтролер

Pels -

Д.С. Пчелкина

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Художественные особенности образа *femme fatale* в фильмах нуар» содержит 97 страниц текстового документа, 84 использованных источника.

Цель данного исследования — анализ художественных особенностей образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Рассмотреть особенности фильмов нуар;
- Изучить психоаналитическую теорию Жака Лакана и ее применение в киноведении;
- Проследить попытки определения термина *femme fatale* и культурные корни образа;
- Проанализировать кинематографические воплощения образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

В результате проведенного исследования были рассмотрены особенности фильмов нуар, изучена психоаналитическая теория Жака Лакана и ее применение в киноведении. Также было установлено, что образ *femme fatale* в фильмах нуар является порождением долгой череды культурных воплощений «роковой женщины». В ходе проведения анализа кинематографических воплощений *femme fatale* было выявлено, что этот образ обладает художественными особенностями, такими как независимость и сила характера, сексуальность, сопротивление нормам патриархальной идеологии. В качестве визуальных особенностей можно выделить наличие яркого макияжа, стройной фигуры, стремления следовать моде в одежде.

Сочетание в образе *femme fatale* очень разнородных характеристик позволяет говорить о том, что этот образ может быть трактован неоднозначно и в качестве патриархального страха перед независимой женщиной и в качестве «ролевой модели», образца поведения сильной и самостоятельной женщины.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
1 Теоретические исследования фильмов нуар и психоаналитическая теория Жака Лакана в киноведении	14
1.1 Теоретические исследования фильмов нуар.....	14
1.2 Психоаналитическая теория Жака Лакана в киноведении	26
Выводы к первой главе	37
2 Художественные особенности образа femme fatale в фильмах нуар	39
2.1 Попытки определения термина femmefatale и культурные корни образа .	39
2.2 Кинематографические воплощения femmefatale в фильмах нуар	62
Выводы ко второй главе	84
Заключение	86
Список используемых источников	90

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Кинематограф — один из способов рефлексии человечества над социальными и личностными проблемами. Как и другие виды искусства, кино очень тонко отражает историческую ситуацию и социальные процессы, внутри которых оно создается. Режиссер, являясь частью как истории, так и социума получает возможность зафиксировать визуально достоверными методами собственный взгляд на события, сфокусировать зрительское внимание на наиболее важных аспектах того или иного явления. Фильм нуар появился во многом как реакция на сложные политические и социальные процессы, происходящие в Америке 1940-х и 1950-х годов.

В связи с событиями Второй мировой войны произошло смещение гендерных ролей, особенно изменилась роль женщины. Если в довоенное время она была домохозяйкой, матерью, хранительницей домашнего очага, то война вынудила ее стать сильной, научиться зарабатывать и отстаивать свои права, во многом принять на себя традиционно мужские функции. Новая женская роль отразилась в фильмах нуар в образе *femme fatale* — независимой женщины, несущей смертельную опасность для мужчины.

В разных вариациях образ роковой разрушительницы, независимой женщины существовал во все времена. Современная эпоха также не обходит его стороной. Интерес к жанру нуара среди таких режиссеров как Николас Виндинг Рефн, Дэвид Финчер, Дэвид Линч и других позволяют говорить об актуальности проблем, поднятых данным направлением, в том числе и тех, которые отображены в образах *femme fatale*.

Степень изученности исследуемой темы представлена довольно большим количеством иностранных материалов, исследующих как феномен нуара в целом, так и образ *femme fatale* в частности. В то же время в

отечественном киноведении нуару уделяется не так много внимания, что выражается в относительно небольшом количестве материалов по данной теме.

Например, Андрей Игоревич Андреев¹ проводит в двух своих статьях исследование термина и понятия «film noir». Эти статьи также обогащают методологический аппарат исследования, поскольку Андреев обращается к киноведческому контексту и рассматривает концепты внутри него. В своих статьях Андрей Игоревич обращается к генезису термина «film noir», рассматривая его в историческом контексте.

Обращаясь к историческому и политическому контексту возникновения термина «film noir» в киноведении, Андрей Андреев² акцентирует свое внимание на негативных коннотациях, которые были присущи этому термину во Франции в годы перед Второй Мировой войной. В это время термин «film noir» употреблялся критиками для разгромных рецензий.

Анжелика Артюх³ выделяет характерные черты нуарных фильмов (например, взгляд на преступление с точки зрения преступника, закадровый голос, присутствие роковой женщины), а также привлекает внимание к сложности определения нуара как жанра или стиля и отмечает, что в настоящее время прослеживается тенденция рассмотрения нуара как жанра, имеющего свою формулу и структуру. К этой же проблеме обращается Яков Лурье⁴. Автор кратко прослеживает историю феномена, а также выделяет его отличительные черты. Лурье обращает внимание на вуайеристический характер композиционного построения нуарных фильмов, а также на онейрический характер сюжетов.

¹ Андреев, А.И. О происхождении термина «FilmNoir» в киноведении. / А.И. Андреев // Временник Зубовского института. — 2016. — № 1 – 2. — С. 82. – 103.

² Андреев, А.И. О происхождении термина «FilmNoir» в киноведении / А.И. Андреев // Временник Зубовского института. — 2016. — № 1 – 2. — С. 82 – 103.

³ Артюх, А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра [Электронный ресурс] / А. Артюх // KINOART.RU. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>

⁴ Лурье, Я. Формула американского нуара [Электронный ресурс] / Я. Лурье // KINOART.RU. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>.

Исследование термина «нуар» проводит К.Н. Орозбаев в статье «Стиль “нуар” в классическом и современном искусствоведении»⁵. Данная статья дополняет и обогащает предыдущие исследования, обращаясь также к современному периоду существования научной мысли в области кино. Помимо этого, Орозбаев выделяет дополнительный источник введения понятия «нуара» в сферу киноведения, помимо статей Франка и Шартьера: книгу «Панорама американского фильма нуар (1941 – 1953)» Раймона Борда и Этьена Шомтона⁶.

Орозбаев выделяет проблемы, связанные с исследованием фильмов нуар. Это и сложность в периодизации окончания периода классического «нуара», проблема авторства режиссера или собственно стилистических канонов жанра, проблема определения нуара как жанра или как стиля, проблема критериев, согласно которым тот или иной фильм можно отнести к «нуару», а также проблема выделения тематики, которые позволяют фильму относиться к «нуару».

Одним из объектов рассмотрения статьи являются современные исследования фильмов нуар. Орозбаев обращает внимание на концептуализацию и политизацию современных исследований, а также на усиление гендерного подхода в изучении кинематографа. Также он выделяет крупную группу исследований «философии нуара»⁷, в которой фильмы связываются с различными философскими течениями, но в данном подходе остаются почти незатронутыми в анализе стилистические и формообразующие элементы фильмов.

К.Н. Орозбаев продолжает свое исследование нуара в диссертации «Художественные особенности стиля нуар на материале американского

⁵Орозбаев, К.Н. Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведении / К.Н. Орозбаев // Вестник ВГИК. — 2017. — № 1 (31). — С. 102 – 115.

⁶Borde, R. A Panorama of American Film Noir (1941 - 1953) / R. Borde, E. Chaumeton // San Francisco: City Light Books, 2002. — 242 p.

⁷Орозбаев, К.Н. Стиль «Нуар» в классическом и современном искусствоведении / К.Н. Орозбаев // Вестник ВГИК. — 2017. — № 1 (31). — с. 112.

кинематографа 1940 – 1950-х гг.»⁸. Он подробно рассказывает об истории термина, а также отмечает художественные явления, повлиявшие на становление нуара как стиля. Диссертация Орозбаева является расширением и дополнением его работ о стиле нуар, написанных ранее (и также использованных в качестве источников в данном исследовании), что позволяет говорить о широком охвате вопросов, рассмотренных в диссертации. Так, Орозбаев обращается не только к визуальным аспектам нуара, но также и к структурам времени и пространства, которые демонстрирует нуар.

Марлинг⁹ обращает внимание на связи между фильмом и литературным произведением нуара. Он сосредотачивает свое внимание на среде, в которой происходит действие как романов, так и кинематографических произведений, и отмечает, что благодаря схожести сред фильма и книги производят схожее впечатление конфликтности между прошлым и будущим, сложных отношений человека и прогресса.

Статьи Орозбаева¹⁰ и Склярской¹¹ обращаются к кинематографическим связям и источникам нуарного фильма. Орозбаев в качестве таких источников выделяет немецкий кинематограф Веймарской республики и американский гангстерский фильм 1920 – 1930-х годов, в свою очередь Склярская концентрируется на немецком киноэкспрессионизме.

Флакк¹² обращается к причинам популярности жанра нуар в современных реалиях. Сохранение внимания к нуару автор видит в чувстве вины, испытываемом современным обществом. Нуарный фильм демонстрирует несправедливость мира, психологизацию преступления, что позволяет

⁸Орозбаев, К.Н. Художественные особенности стиля нуар на материале американского кинематографа 1940 – 1950-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Орозбаев Касым Нурбекович. — Москва, 2019. — 173 с.

⁹ Marling, W. On the Relation Between American Roman Noir and Film Noir. / W. Marling // Literature Film Quarterly. — 1993. — No. 3. — P. 178 – 193.

¹⁰Орозбаев, К.Н. Кинематографические источники американского «Фильма Нуар» / К.Н. Орозбаев // Вестник ВГИК. — 2016. — № 2 (28). — С. 108 – 118.

¹¹ Склярская, Я.А. Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940 – 1950 гг. / Я.А. Склярская // Артикульт. — 2015. — № 2 (18). — С. 62 – 65.

¹²Fluck, W. Mass Culture Modernism: Guilt and Subjectivity in Film Noir / W. Fluck. — Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009. — P. 285 – 319.

современному зрителю оправдать преступника. Проблемы морального самоопределения также близки современному зрителю, поскольку не смотря на разную социальную и политическую обстановку в мире, психологические процессы, происходящие с людьми во время Второй мировой войны и в настоящий момент схожи. Люди находятся в растерянности, они вынуждены осваивать новые, непривычные для себя роли и поэтому объективный взгляд на жизнь становится невозможным — он претерпевает изменения.

А. Арышева¹³ в диссертации обращается к теме героя как возможности зрительской идентификации. Автор привлекает психоаналитические теории Фрейда и Лакана для выявления закономерностей, благодаря которым зритель получает возможность идентифицировать себя с киногероем. Арышева отмечает, что зритель может идентифицировать себя не только с персонажем, но также и с самой камерой, «глазами которой» он смотрит на героев. Автор отмечает патриархальную склонность взгляда камеры, но также и индивидуальность идентификационного процесса для каждого зрителя. По мнению Арышевой идентификация с персонажем является одним из самых сильных рычагов влияния, существующих в кинематографе.

Вильямс¹⁴ рассматривает женское тело в рамках разных жанров. Она рассматривает визуализацию женщины в кино с позиций психоанализа и феминизма, в связи с чем приходит к выводу о том, что зачастую, женщина представлена как фетишистский объект для взгляда зрителя-мужчины, что особенно ярко выражено в фильмах нуар.

Такие авторы как Дикк¹⁵ и Новикова¹⁶ видят истоки образа нуарной *femme fatale* в итальянских дива-фильмах, а также в классическом

¹³ Арышева, А.С. Проблема разработки образа главного героя фильма на основе идентификации зрителя с экранными персонажами: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.93 / Арышева Анастасия Сергеевна. — Москва, 2019. — 146 с.

¹⁴ Williams, L. Film Bodies: gender, genre, and excess / L. Williams // Film quarterly. — 1991. — No. 4. — P. 2 – 13.

¹⁵ Dick, B.F. Columbia's Dark Ladies and the Femmes Fatales of Film Noir / B.F. Dick // Literature Film Quarterly. — 1995. — No. 3. — P. 155–162.

¹⁶ Новикова, Е.Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов / Е.Д. Новикова // Артикульт. — 2015. — № 1 (17). — С. 45–54.

голливудском кино. Оба исследователя отмечают, что в нуарных *femme fatale* слились страдания от обреченной любви, характерные для итальянских фильмов, и холодность и мрачное удовольствие от удач в соблазнении, распространенном в голливудских образах. Специфической чертой для нуарных фильмов является использование объективации женской сексуальности роковой женщиной для достижения собственных целей. Почти никогда *femme fatale* не действует самостоятельно, но талантливо манипулирует влюбленными в нее мужчинами.

Холодность и независимость *femme fatale* в фильмах, представляющих мужской взгляд, говорят не только о смене гендерных ролей в связи с войной, но и о страхе мужчины перед эмансипированной женщиной, осознающей свою власть над мужчиной и умело ей пользующейся. Поэтому в фильмах нуар отношения между полами представлены как борьба за контроль над ситуацией, а не как равноправные или патриархальные отношения.

Вероника Питукова¹⁷ обращается непосредственно к главным героям нуарных фильмов и их взаимодействию. Она отмечает, что персонаж детектива в данном случае является визуализацией сильного и непобедимого мужского доминирования, в то время как *femme fatale* визуализирует собой не только женскую фигуру как сексуальную фантазию мужчины, но и весь тот груз прошлого, который необходимо «победить» детективу. Обращаясь к психоаналитической теории Жака Лакана, Питукова приходит к выводу о том, что пара *femme fatale* и детектива являются визуализацией бессознательного желания и подавления его рациональным сознанием.

Логан¹⁸ сопоставляет проявления художественного образа *femme fatale* в искусстве и реальной клинической практики. Автор отмечает, что образ *femme fatale* во многом схож с клинической картиной женской психопатии. Так,

¹⁷Pitukova, V. Clash of Desires: Detective vs. Femme Fatale / V. Pitukova // Journal of Arts and Humanities. — 2012. — No. 1. — P. 25–32.

¹⁸ Logan, C. La femme fatale: the female psychopath in fiction and clinical practice / C. Logan // Mental Health Review Journal. — 2012. — No. 6. — P. 118–127.

женщина-психопат чаще всего манипулирует людьми с помощью выстраивания близких отношений, целью которых является получение женщиной-психопатом власти; так же зачастую ведут себя и *femme fatale* нуарных фильмов. Как женщина-психопат, так и *femme fatale* демонстрируют отсутствие заботы и сочувствия к кому-либо кроме себя, они выказывают тенденцию к неискренности и лжи для достижения собственных целей, а также эгоцентризм. Логан говорит о том, что *femme fatale*, созданные авторами-мужчинами являются выражением всего того, что патриархат находит наиболее угрожающим в женском образе: сексуальное доминирование, властность, сила.

К теме расстройств личности в образе *femme fatale* также обращается Снайдер¹⁹. По его мнению, образ *femme fatale* в классическом нуаре являлся попыткой режиссеров-мужчин продемонстрировать то, как они видят реальную женщину того времени. Женщины, вынужденные принять на себя чуждые социальные роли в период Второй мировой войны, представлялись мужчинам психопатическими, антисоциальными, нарциссическими.

Для проведения исследования также необходимы источники по общей теории искусств, а также по теории кино. Такие монографии как «Коммуникативные основы художественной культуры» М.В. Тарасова, В.И. Жуковский²⁰, «Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства» М.В. Тарасова²¹, «Визуальная сущность религии» В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров²² дают необходимый метод для проведения философско-искусствоведческого анализа произведений.

¹⁹ Snyder, S. Personality Disorder and the Film Noir Femme Fatale / S. Snyder // Journal of Criminal Justice and Popular Culture. — 2001. — No. 8 (3). — P.155–168.

²⁰ Тарасова, М.В. Коммуникативные основы художественной культуры / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. — 145 с.

²¹ Тарасова, М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства / М.В. Тарасова. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. — 236 с.

²² Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии: монография / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. — Красноярск: Красноярский гос. ун-т., 2006. — 461 с.

Кевин МакДональд²³ представляет хронологический обзор теоретических взглядов на кинематограф. Автор излагает информацию достаточно объективно, не примешивая к ней собственные взгляды и вкусы.

Кристиан Метц в труде «Воображаемое означающее»²⁴ не обращаясь к анализу конкретных фильмов проводит анализ кинематографа в русле психоаналитической теории Жака Лакана и структурализма Фердинанда де Соссюра. Метц концентрирует внимание читателя на скопическом влечении, присущем просмотру кинематографического произведения, а также на сходстве кинематографа со сновидческим опытом. Обращаясь к трудам Фрейда и Лакана, Метц доказывает, что механизмы работы сновидения и кинофильма схожи, что позволяет применять к анализу фильмов психоаналитические категории.

В работе «Сновидения кино и психоанализа» Виктор Мазин²⁵ разрабатывает концепцию, впервые озвученную Метцем, о том, что кинематограф «работает» так же, как сновидение. На основе множества примеров автор проводит параллель между фантастическим во сне и на киноэкране и восприятием этого фантастического зрителем. Также Мазин обращает свое внимание на анализ образа роковой женщины в кино нуар, в связи с чем говорит о присущей патриархальному зрителю, испытывающему скопическое удовольствие, боязни кастрации, которое решается в фильме нуар путем унижения роковой женщины, или смерти героя-мужчины²⁶.

Объектом исследования является американский фильм нуар 1940-х и 1950-х годов.

Предметом исследования выступают художественные особенности образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

²³МакДональд, К. Теория фильмов / К. МакДональд. — Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — 236 с.

²⁴Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.

²⁵Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа / В.А. Мазин. — СПб.: Скифия-принт, 2012. — 256 с.

²⁶Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа / В.А. Мазин. — СПб.: Скифия-принт, 2012. — с. 197.

Целью исследования является анализ художественных особенностей образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть особенности фильмов нуар;
2. Изучить психоаналитическую теорию Жака Лакана и ее применение в киноведении;
3. Проследить попытки определения термина *femme fatale* и культурные корни образа;
4. Проанализировать кинематографические воплощения образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

Методология. В исследовании использованы положения психоаналитической теории киноискусства, применен ряд общенаучных методов, таких как анализ, сравнение, обобщение. Также применяются принципы современной теории изобразительного искусства В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой и метод философско-искусствоведческого анализа для исследования фильмов-репрезентантов, отражающих образ *femme fatale*.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования могут быть использованы в рамках образовательного процесса в качестве теоретического материала курсов истории и теории мирового киноискусства. Также работа может стать фундаментом для рассмотрения образов «роковых женщин» в кинематографе в другие эпохи.

Предполагаемый результат. Результат исследования предполагает определение художественных особенностей образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов, как отображения социальных страхов патриархального общества перед независимой сильной женщиной.

Структура работы. Данное исследование состоит из введения, двух глав, состоящих из двух параграфов, заключения и списка использованных источников.

1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛЬМОВ НУАР И ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЖАКА ЛАКАНА В КИНОВЕДЕНИИ

Прежде чем анализировать художественные особенности образа *femme fatale* необходимо определить, что представляет собой феномен фильмов нуар, выявить его характерные черты и задачи, проследить критическое осмысление данного феномена.

Также необходимо рассмотреть методологические основания психоаналитической теории кино, основанной на теории Жака Лакана, и ее применение в киноведении.

1.1 Теоретические исследования фильмов нуар

Сразу после Второй мировой войны во Франции стали доступны к просмотру голливудские фильмы, снятые в 1940 – 1945 годах. Освещавший новинки кинопроката Нино Франк написал статью «Новый полицейский жанр: криминальное приключение», ответом на которую стала статья «Американцы тоже снимают «films noirs» Жана-Пьера Шартьера. Нино Франк впервые употребил термин «noir» по отношению к голливудскому кино, также он выявил специфику этих фильмов, отмечая, что им свойственен психологизм, перенятый фильмами у так называемых «крутых детективов», которые часто ложатся в основу нуара. Нино Франка восхищают такие фильмы как «Мальтийский сокол» и «Лора», поскольку в них есть «жизнь, правда, глубина, шарм, витальность, реальная энергия»²⁷. Жан-Пьер Шартьер же в своей статье использует «noir» чтобы сравнить голливудские фильмы 1940 – 1945 годов и довоенное французское кино («поэтический реализм»), отталкиваясь от

²⁷ Frank, N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure. / N. Frank // Film Noir Reader 2. — N.Y.: Limelight Editions, 1999. — P. 15–19.

присутствия закадрового голоса, присутствующего в обоих типах кино. «Noir» для Шартьера имеет буквальное значение, по его мнению, «здесь показаны чудовища, преступники и психопаты, лишенные искупляющих качеств и ведущие себя согласно своей внутренней предрасположенности ко злу»²⁸.

Нино Франк и Жан-Пьер Шартьер первыми во французской кинокритике открыли голливудские фильмы нуар. Эти авторы по-разному оценивали те или иные конкретные фильмы, но высказывали схожие суждения о моральных качествах голливудского кинематографа того времени, сходясь в том, что американский нуар не противостоит «темной», «злой» стороне жизни.

Окончательное оформление термин «film noir», как описание конкретного феномена кинокультуры, получил только 1955 году, благодаря книге Раймона Борде и Этьена Шомтона «Панорама американских кинонуаров». В этой книге рассматривались образцы голливудского кино 1940-х годов, на примере которых авторы выводили черты, характерные для американского нуара. Данная работа считается одной из первых попыток осмыслить нуар с научной позиции. Так, например, Борд и Шомтон выделяют характерные признаки нуара, наиболее явным из которых является наличие криминальной составляющей²⁹. В качестве другого признака авторы выявляют точку зрения криминального сообщества как доминирующую в фильмах нуар, но следует отметить, что нуар не обязательно рассказывает историю преступника, также речь может идти о представителе власти или полицейском, вовлеченных в преступную сделку, или подверженных преступным порокам. Борд и Шомтон так писали об американском нуаре: «В наиболее типичных работах фильм нуар пытался вызвать некий неделимый и неподражаемый трепет. В нуаре сочетались определенные темы в рамках определённой техники: странности, эротика, насилие, психологическая амбивалентность, взгляд изнутри

²⁸Chartier, J.-P. Americans also make noir films / J.-P. Chartier // Film Noir Reader 2. — N.Y.: Limelight Editions, 1999. — P. 21–23.

²⁹Borde, R. A Panorama of American Film Noir (1941 - 1953) / R. Borde, E. Chaumeton // San Francisco: City Light Books, 2002. — P. 4.

криминального мира. Эти драматические особенности, некоторые из которых не являются новыми, и создали стиль»³⁰.

В 1972 году Пол Шредер пишет статью «Заметки о фильме нуар»³¹, которая уже на тот момент становится своего рода рефлексией на нео-нуар, попыткой ретроспективного взгляда на голливудские фильмы 1940-х для понимания происходящего в 1970-е годы. Шредер рассматривает условия, в которых появился *film noir* и в качестве обязательных выделяет:

- войну и ощущение подавленности, возникшее после Великой депрессии 1930-х годов;
- общую послевоенную тенденцию стремления к реализму, честному и суровому взгляду на действительность;
- влияние немецких кинематографистов-экспатриантов, привнесенной ими экспрессионистской эстетики;
- литературную традицию «крутого детектива» (после 1948 года это наследие было утрачено).

Также Шредер в своей статье структурирует стилистические приемы и темы, характерные для нуара. Для нуара, по словам Шредера, характерны съемки в полумраке; доминанта наклонных и вертикальных линий; равнозначность цветотеневых акцентов для актеров и окружающих предметов; предпочтение внутреннему напряжению перед активным внутрикадровым действием; «почти фрейдистское пристрастие к воде»³²; элементы романтического повествования; сложная хронология событий. Говоря о тематическом разнообразии нуара, Шредер ссылается на статью Рэймонда Дергната «Семейное древо фильма нуар», но также выделяет новую важную

³⁰Borde, R. A Panorama of American Film Noir (1941 - 1953) / R. Borde, E. Chaumeton // San Francisco: City Light Books, 2002. — P. 13.

³¹ Шредер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шредер // Séance. — 2011. — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/noir-notes/>

³² Шредер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шредер // Séance. — 2011. — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/noir-notes/>

тему — страх перед будущим, ностальгию, подчеркивающие неуверенность персонажа.

Шредер разделяет нуар на три этапа:

1. Период частных детективов и одиночек (1941 – 1946 гг.);
2. Период послевоенного реализма (1945 – 1949 гг.);
3. Период психопатии и влечения к саморазрушению (1949 – 1953 гг.).

По словам Шредера, «третий этап можно назвать расцветом фильма нуар. [...] именно последний этап развития нуара стал наиболее эстетически и социологически убедительным. Десять лет потребовалось на то, чтобы отбросить романтические конвенции, и поздние нуары обратились к самым болезненным проблемам своего времени: потере совести, отказу от героических условностей, утрате личной целостности и, в конечном счете, психического равновесия»³³.

Существуют разные взгляды на определение фильма нуар. Так, одни исследователи относят нуар к жанрам, другие к стилям, третьи представляют нуар как серию фильмов. Томас Собчак заметил, что «предмет жанрового фильма — это история. Это не то, что имеет значение вне фильма [...] Единственное оправдание для его существования — конкретная и осязаемая, идеальная конфигурация. Жанры изменяются, проходят через циклы популярности, но сохраняют свои базовые черты»³⁴. Согласно словам Фостера Хирша нуар является жанром, поскольку «рассматривает преступную деятельность с разных точек зрения, в общем настроении упадка и уныния, которое и определило его название. Объединенный доминирующими тоном и чувственностью, канон нуара представляет собой особый стиль, но также соответствует и жанровым требованиям, работая в рамках набора повествовательных и визуальных условностей. Нуар рассказывает свои истории определенным образом и в определённом визуальном стиле, многократное

³³ Шредер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шредер // Seance. — 2011. — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/noir-notes/>

³⁴ Sobchack, T. Genre Film: A Classical Experience / T. Sobchack // Film Genre Reader IV. — 2012. — P. 121.

использование которых безусловно позволяет классифицировать нуар как жанр»³⁵. По мнению других исследователей, например, Раймонда Борда и Этьена Шомтона, Эндрю Спайсера, нуар представляет собой некий цикл произведений, объединенных визуальным стилем и создающим у зрителей схожий эмоциональный эффект: «это состояние напряжения, внушаемое зрителю с помощью неопределенности психологических ориентиров»³⁶. Часто нуар определяется как стиль, так, например Раймонд Дергнат пишет, что «фильм нуар не жанр, как вестерн или гангстерский фильм, он выводит нас в область классификации по мотивам и тонам»³⁷ и его мнение подтверждает также Пол Шредер: «Приемы, используемые в «черных» фильмах, подчеркивают чувство утраты, ностальгию, отсутствие четких приоритетов, неуверенность героев; в конечном счете все эти ощущения нуар трансформирует в манеру поведения персонажей и в некий стиль. В таком мире стиль приобретает первостепенное значение — он служит защитой от бессмысленности»³⁸.

Можно определить нуар, как совокупность фильмов, определяемых через внешний вид (освещение, декорации ночного города) и иконографию (дешевые отели, салоны машин, роковые женщины), то есть представить нуар не как жанр, а как стиль. Это подтверждается словами Альфреда Аппеля, который утверждал, что «поскольку фильм нуар не является жанром, его свойства не могут быть точно определены, как, например, вестерна. Это вид голливудского фильма, свойственный 1940-м и ранним 1950-м годам, род гангстерских

³⁵ Hirsch, F. *The Dark Side of the Screen: Film Noir* / F. Hirsch // N.Y.: Da Capo Press, 2001. — P. 15.

³⁶ Borde, R. *A Panorama of American Film Noir (1941 – 1953)* / R. Borde, E. Chaumeton // San Francisco: City Light Books, 2002. — P. 9.

³⁷ Durnat, R. *Paint It Black: The Family Tree of the Film Noir* / R. Durnat // *Film Noir Reader 2*. — N.Y.: Limelight Editions, 1999. — P. 40.

³⁸ Шредер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шредер // *Seance*. — 2011. — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/noir-notes/>

фильмов и триллеров. Соответственно, фильм нуар — это вопрос стиля, настроения, интонации»³⁹.

«На сегодняшний день плодотворные поиски в области генезиса «film noir» именно как термина представлены в статье Чарльза О’Брайана «Film Noir во Франции: перед Освобождением» (1996) и в исследовании Маргарет Холмс «Нино Франк: от дада до film noir» (2011). Первая работа описывает, каким образом термин фигурировал во французской кинокритике 1930-х годов. Вторая фокусирует внимание на роли киножурналиста Нино Франка в процессе адаптации термина «film noir» французской послевоенной кинокритикой. Оба исследования посвящены лишь отдельным фрагментам истории термина и не позволяют проследить основные вехи его эволюции»⁴⁰.

Чарльз О’Брайан навязывает термину «film noir» политический контекст и связывает его с правокатолическими позициями кинокритиков, вкладывавшими в noir значения имморальности, упадка, разврата, преступления.

Современные исследования часто отмечают гендерные характеристики нуара, так, в сборнике статей «Женщины в стиле нуар» Джейн Плейс отмечает, «Фильм нуар — это мужская фантазия. Женщина здесь, более чем где-либо, определяется посредством своей сексуальности»⁴¹. Для нуара характерно выстраивание сюжета посредством акцентирования гендерных противоположностей, поэтому в современном искусствоведческом дискурсе нуар часто становится объектом исследования феминистски направленных ученых.

Также современные исследования часто пытаются связать нуар с различными философскими направлениями, такими как, экзистенциализм,

³⁹Dickos, A. Street with No Name: A History of the Classic American Film Noir / A. Dickos // Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. — P. 2.

⁴⁰ Андреев, А.И. О происхождении термина «Film Noir» в киноведении. Часть 1 / А.И. Андреев // Временник Зубовского института. — 2016. — № 1 – 2. — С. 83.

⁴¹ Place, J. Women in Film Noir / J. Place // Women in Film Noir. — London: British Film Institute Publishing, 1998. — P. 48.

романтизм, ницшеанство и другими. Такие исследования могут отличаться некоторой поверхностностью в связи с тем, что рассматривают содержание фильма, в связи с философским направлением, почти не принимая в расчет стилистические особенности нуара.

Некоторые исследователи связывают появление и распространение нуара с «теорией тёмного зеркала». Согласно этой теории, нуар стал «зеркалом», в котором отражались фобии американского общества. Обострение расовых и классовых противоречий, черствость, отчужденность, нашли свое выражение в мрачном городском пейзаже нуара. Тревога, в атмосфере которой происходит действие фильмов нуар, особенно на его позднем этапе, возможно объяснить еще и «холодной войной», появлением атомной бомбы и торжествующим в обществе страхом перед новой войной, грозившей уничтожить все человечество. Таким образом, согласно «теории темного зеркала» нуар стал отражением беспокойства, сомнений и тревоги, царивших в обществе. Нуар представлял собой «альтернативу» солнечному Голливуду, на смену постоянству и комфорту пришли нравственная сломленность, крушение идеалов и ценностей.

Влияние на американский нуар немецкого киноэкспрессионизма обусловлено волной миграции, когда голливудские студии пополнились многими немецкими режиссерами перед началом Второй мировой войны. Среди них были Фриц Ланг, Роберт Сьодмак, Отто Преминджер, Билли Уайлдер, бывшие активными участниками немецкого кинопроизводства 1919 – 1933 годов. Из немецкого экспрессионизма нуар перенял, во-первых, стилистику освещения, подчеркивающую беспокойство, тревожность персонажей фильмов как представителей общества. Во-вторых, экспрессионизм и нуар роднит место действия событий — город, искусственная среда, как вместилище отчаяния, коррупции, порока. Важно отметить схожесть общественных настроений Германии 1920-х годов и Америки 1940-х:

тотальные тревога, отчаяние и бессилие, — без этой схожести немецкие режиссеры-эмигранты не нашли бы поддержки своих идей в Голливуде.

Персонажи экспрессионистов — параноики, они дезориентированы, страдают галлюцинациями, — все эти качества нашли свое предельное воплощение также и в нуаре третьего этапа (1949 – 1953 гг.), когда внимание режиссеров переключилось с детективных историй на психологические отклонения, стремление к саморазрушению, психопатию. Описывая мировоззрение немцев в 1920-е годы Лотте Айснер пишет «все немцы ищут меланхолическую сторону бытия, тот сумрачный час, когда темное кажется еще темнее, а светлое — еще светлее. Полумрак — это типично немецкий цвет»⁴², эти слова можно перенести на американское мировоззрение 1940-х с той лишь разницей, что в фильмах нуар ночь прорезана неоновыми вывесками и автомобильными фарами. В целом же, визуальная стилистика нуара и немецкого экспрессионизма схожа не только используемыми выразительными средствами, но и создающимся ощущением внутреннего беспокойства, преследования, общей атмосферой фатализма.

Французы нуаром называли поэтический реализм 1930-х годов. С американским нуаром его в меньшей степени связывают визуальные приемы, но поэтический реализм выражал романтический фатализм, также свойственный нуару. Французы черпали вдохновение для своего кинематографа 1930-х годов из литературы Сартра, Рембо, режиссеры нуара, долгое время использовали в качестве литературного источника своих фильмов криминальные детективы. Самым существенным различием же является социальное происхождение персонажей: французские режиссеры, как правило, избирали героем представителя рабочего класса, которого сталкивали с классовыми различиями, насилием, предательствами; в нуаре же отличительной чертой является наличие криминального мира, взгляда изнутри него, и персонаж, от лица которого ведется повествование также

⁴² Айснер, Л. Демонический экран / Л. Айснер // М.: Rosebud Publishing, 2010. — с. 31.

представляется частью этого криминального мира (пассивной или активной). Роднит два кинематографических явления достаточно высокое значение воспоминаний, флешбеков. И в поэтическом реализме, и в нуаре, герои испытывают болезненный страх перед будущим, и из-за этого постоянно обращаются к прошлому, как к стабильному и известному.

С начала 1890-х годов американская литература все сильнее тяготела к детективному жанру, а к 1920-м годам детективы и триллеры стали доминирующими литературными жанрами. В этих *hardboiled* детективах уже есть характерные черты нуара, выделенные исследователями позже: мрачный цинизм (Дергнат), потеря ориентации и отсутствие четких приоритетов (Шредер), отчуждение (Борде и Шомтон), экзистенциальный пессимизм (Порфирио). Эти книги описывали циничный и мрачный мир, с персонажами, поглощенными собственными страстями. Отличительной чертой таких романов был современный американский город, в котором люди обречены совершать преступления, пытаться оправдаться; т.е. город становилсяместилищем порока, криминала, насилия. В основе таких романов лежала утрата смысла, отчуждение и пессимизм, возникшие из потери четкой определенности этических ценностей. Роберт Порфирио, рассматривая связь фильма нуар и *hardboiled* детективов пишет: «экзистенциальный мир классического детектива был упорядоченным и осмысленным; социальные аберрации были временными и быстро выправлялись благодаря превосходным способностям детективного мышления. Продукт достаточно самовольного западного общества отражал викторианское чувство порядка и веру в верховенство науки. *Hardboiled* детективы заменили это коррумпированным, хаотичным миром, где самой большой активностью для детектива было выживание с сохранением доли достоинства»⁴³. Из этой литературы режиссеры нуара переняли один из самых важных мотивов действия героев — страсть и поиски счастья. Город, как

⁴³ Porfirio, R. No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir /R. Porfirio // Film Noir Reader 2.— N.Y.: Limelight Editions, 1999. — p. 78.

экзистенциальная среда, становится выразителем в литературе того, что в фильмах нуар проектируется использованием света — ощущения тревоги, фатальности. Если в классических детективах (например, в историях Шерлока Холмса) есть выход, то для нуара нет даже намека на выход и решение проблемы. Таким образом, повествовательные особенности и особенности кинопроизводства становятся вторичными по отношению к атмосфере и настроению и используются для выражения специфического мировоззрения, свойственного нуару.

Классические детективы, например рассказы о Шерлоке Холмсе Артура Конан Дойла, сосредотачивались на знаниях и навыках главного героя, благодаря которым он раскрывал дело. С приходом нуара и *hardboiled* детективов изменились установки, присущие детективу, изменилась логика событий. Так, например в работах Дэшила Хэммета и Раймонда Чандлера, внимание сосредоточено на самом процессе расследования, раскрытие которого приобретало скорее характеристики «сюжета из жизни», нежели разгадывания изощренной головоломки; само преступление связывалось с социальной обстановкой, теряло статус мистической тайны.

Герой *hardboiled* детектива представляет собой новый образ сыщика, трансформировавшегося героя-одиночки Артура Конана Дойла. Так же как Шерлок Холмс, новый сыщик не хочет работать с полицией, «полагая, что сможет принести больше пользы будучи “свободным”»⁴⁴, он более эффективен чем официальные органы охраны правопорядка. Но если Шерлок Холмс выступает скорее мыслителем, сообщаям информацию Скотленд-Ярду, который и схватывает преступника, то частный детектив в нуаре (и в литературе, и в кинематографе) действует сам; часто он полагается на интуицию, совершает поступки под влиянием сиюминутного порыва, не имея четкого плана действий. Нуарный детектив может сам стать подозреваемым

⁴⁴Васильченко, А.В. Пули, кровь и блондинки. История нуара / А.В. Васильченко // М.: Издательство «Пятый Рим» (ООО «Бестселлер»), 2019. — с. 15.

для полицейских, что подтверждают присутствующие в фильмах сцены допросов.

Действие фильма нуар происходит, преимущественно в темное время суток: ночью или в сумерки. Как правило, происходит разделение функционала между днем и ночью: преступные мысли рождаются в темноте и воплощаются в ней же. Ночь выступает средой для разгула соблазнов, обмана, преступлений. Становясь пространством нуара, темнота ночи обладает также и символическим значением, позволяющим передать эмоции и атмосферу того пограничного состояния главных героев, не поддающегося однозначной оценке как «хорошее» или «плохое».

На основании рассмотренных исследований можно выделить следующие характерные особенности фильма нуар:

- неопределённость и запутанность сюжета, удерживающая тревожную атмосферу;
- использование нетрадиционных ракурсов для создания искаженного образа;
- преобладание темноты над светом, ночи над днем;
- присутствие мотива воды (причалы и доки как место действия, дождь и т.д.);
- медленное нарастание напряжения;
- большой город как место действия;
- присутствие *femme fatale*;
- моральная амбивалентность и цинизм персонажей.

Структура нуарного фильма позволяет рассматривать его с разных точек зрения. Так, в данном параграфе продемонстрировано существование таких взглядов на принадлежность нуара как жанра, стиля и серии фильмов. В исследовании будет принято понимание нуара как стиля, поскольку в дальнейшем это позволит расширить исследование на больший временной период, затронув, в том числе, такое явление как неонуар. Рассматривая нуар

как стиль П. Шредер все же предлагает разделить его на три этапа: 1) Период частных детективов и одиночек (1941 – 1946 гг.); 2) Период послевоенного реализма (1945 – 1949 гг.); 3) Период психопатии и влечения к саморазрушению (1949 – 1953 гг.).

Само возникновение нуара как стиля произошло еще в поэтическом реализме французского кино 1930-х годов, но его кристаллизация произошла непосредственно в американском кинематографе 1940-х и 1950-х годов. Также необходимо отметить влияние немецкого киноэкспрессионизма на нуарную эстетику голливудских фильмов. Это влияние во многом связано с приездом немецких режиссеров в Америку перед началом Второй мировой войны и внедрением ими приемов, использовавшихся в национальной немецкой кинематографии, в фильмах нуар. Несомненной почвой американского фильма нуар являются детективы, их новая форма, так называемые *hard-boiled* детективы, которые явились реакцией на изменения в обществе и мире, проявили требование новых типажей и героев как в литературе, так и в кинематографе. Таким образом, на становление и развитие нуара наибольшим образом влияли художественные традиции французского и немецкого кино, а также изменившаяся мировая обстановка, связанная с приходом к власти нацистов в Германии и началом Второй мировой войны.

Персонажи нуара, таким образом, представляют собой выражение настроений Америки 1940-х и 1950-х годов. Конец Первой мировой войны и начало Второй мировой, Великая депрессия, — все это накладывало на людей отпечаток меланхоличной безысходности, которая нашла свое выражение на экране в нуарном кино. Продолжение существования этого стиля может говорить о том, что проблемы, возникшие еще в 1930-е и 1940-е годы, актуальны до сих пор и также требуют визуализации с помощью кинематографа.

1.2 Психоаналитическая теория Жака Лакана в киноведении

Психоаналитическая теория Жака Лакана носит междисциплинарный характер. Несмотря на провозглашение лозунга «Назад к Фрейду!», Жак Лакан в своем учении сочетает традиционные фрейдистские принципы и новаторские открытия. Помимо Зигмунда Фрейда и его учения, можно отметить влияние Сальвадора Дали и сюрреалистов, немецкой классической философии и ее интерпретации Александром Кожевным, лингвистики и других областей знания. Таким образом, Жак Лакан развивал собственную отличительную теорию психоанализа, которая, из-за связи с другими дисциплинами, получила широкую востребованность в философии, киноведении, политике.

Переосмысляя фрейдистское наследие, Жак Лакан пришел к выводу, что бессознательное имеет одинаковую с языком структуру. Лингвистический анализ может структурировать бессознательные процессы и объяснить их. Таким образом, искаженное психическое состояние представляется скорее не как болезнь, но как иной способ существования бессознательного, а психоанализ в данном случае представляет собой «лингвистическую экспертизу» рассказанного пациентом. Диалог пациента и психоаналитика происходит как исследование неизвестного языка. Новаторским в лакановском психоанализе является ненормированное время сеанса: от нескольких минут, до нескольких часов, — поскольку каждому человеку необходимо разное время на высказывание и обстоятельства обдумывания сказанного.

Концепция языка Жака Лакана опирается на таких авторов, как Фердинанд де Соссюр, Ноам Хомский, Ян Мукаржовский, но во многом является и оппозиционной. Так, например, Жак Лакан провозглашает разрыв между означаемым и означающим, которое было слито в единый знак у Фердинанда де Соссюра. Во многом это было обусловлено его психоаналитической работой, в которой он видел этот разрыв на практике, в речи пациентов. И задачей своей психоаналитической работы Жак Лакан

ставил исследование означающего, через которое выражается бессознательное. Тем не менее, в одном из семинаров, Жак Лакан пытается «реабилитировать» понятие знака в связи с понятием удовольствия. Говоря о знаке, Лакан пытается выделить такой статус буквы, который не сводим к означающему, т.е. такой статус, который существует до дискурса, воплощает удовольствие.

Для своей теории Жак Лакан считал фундаментальной схему «Воображаемое — Символическое — Реальное». Соотнося эти категории с фрейдистской триадой «Оно — Я — Сверх-Я», можно сказать, что у Жака Лакана Реальное выполняет роль Оно, Воображаемое — Я, а Символическое — Сверх-Я. В выделении своих категорий Жак Лакан использовал лингвистическую основу.

Воображаемое является некой психической самозащитой человека. В его основе лежат иллюзорные представления о том «Я», которое удовлетворяет конкретного человека. Таким образом, в воображаемом сосредоточены заблуждения человека по собственному поводу, а не то, как воспринимают его другие. Формирование этих заблуждений начинается в очень раннем возрасте: ребенок уже в возрасте шести-восемнадцати месяцев начинает узнавать себя в зеркале и конструировать свой образ, который не равнозначен представлениям о ребенке в Другом. Стадия формирования Воображаемого получила название «стадии зеркала» и стала одним из фундаментальных положений для психоанализа Жака Лакана. На стадии зеркала происходит рождение субъекта, но субъект может быть определен только через другого, таким образом, субъективность возникает по образу другого, вместе с ним: т.е. ребенок видит в зеркале образ, который на самом деле не является его собственным «я», и который «вызывает как нарциссическую одержимость непостижимым идеалом, так и неизбежное чувство неполноценности или отчуждения»⁴⁵. Для «стадии зеркала» очень важен зрительный аспект, обеспечивающий возможность ребенка быть захваченным образом другого. На этой стадии возникает, так

⁴⁵МакДональд, К. Теория фильмов / К. МакДональд // Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — с. 54.

называемый, взгляд другого, всевидящее око, высвечивающее недостаточность субъекта. Между собой и другим происходит паранойяльно-нарциссическое заблуждение: «это заблуждение — в основании рождения между собой и другим, в совместном рождении»⁴⁶. Таким образом, зеркальная стадия становится почвой для усвоения социального порядка, поскольку, несмотря на свою нарциссическую природу, уже содержит в себе образ другого, отношения с ним.

Само понятие Другого в теории Жака Лакана многозначно. Это не только «другой человек», но также установленные законы, и культурное местоположение желаний: «большой другой, то есть другой языка, Имена-Отца, означающие или слова [которые] ... публичны, [находятся] в общем владении»⁴⁷. При этом даже для себя самого человек является другим, поскольку дан себе лишь опосредованно. Согласно психоаналитической теории Жака Лакана бессознательное — это дискурс Другого, некое лингвистическое поле, определяющее говорящего субъекта не присутствующим в полной мере. Фигура Имени-Отца показывает символический порядок культурной иерархии, поддерживая систему патриархата: «В качестве означающего, доступ к фаллосу повторяет путь, аналогичный стадии зеркала. Это подразумевает взаимодействие, посредством которого приобретает некое подобие полноты в обмен на постоянную неудовлетворенность в форме безответного желания. Однако, поскольку мужской пол выполняет функцию отцовского означающего, он наделяется символическим капиталом, который покрывает негативные факторы, скрытые в этом компромиссе. Женский пол, напротив, определяется исключительно в терминах отсутствия»⁴⁸.

Символическое представляет собой некий набор норм, правил и представлений, которые индивид бессознательно усваивает и которые уже заданы обществом, в котором он находится. На уровне Символического

⁴⁶ Мазин, В.А. Лакан в кино / В.А. Мазин // СПб: Сеанс, 2015. — с. 82.

⁴⁷ Hill, P. Lacan for Beginners / P. Hill // N.Y.: Writers and Readers Publishing Inc, 1997. — P. 43.

⁴⁸ МакДональд, К. Теория фильмов / К. МакДональд // Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — с. 56.

появляется фигура Другого, Закона, Отца, который запрещает, устанавливает правила, направляет. Таким образом, Символическое — это языковая система, обладающая определенными правилами. На фигуре Отца покоится патриархальный порядок, который, ввиду сильно выраженной нехватки, ведет к паранойе, или мании величия. Во многом это связано с тем, что согласно Жаку Лакану, желание — это всегда желание другого; так например, если в качестве объекта желания выступает женщина, то мужчина всегда считает, что другие преследуют его объект желания. Словами Зигмунда Фрейда, если «нормальный человек признает в применении к некоторой части своих собственных психических функций категорию случайного, не нуждающегося в мотивировке, то параноик отвергает эту категорию в применении к психическим актам других людей он проецирует то, что бессознательно совершается в его собственной психике, в душевную жизнь других людей»⁴⁹.

Понятия «мужского» и «женского» у Жака Лакана представляют собой не столько антропологические представления, сколько выражение некоего космического порядка. Согласно его теории, наше восприятие вселенной детерминировано представлениями о «мужском» и «женском», невозможностью нейтрального, даже в лингвистических структурах.

Реальное — это биологически обусловленные потребности, которые индивид сублимирует. При этом рационально они индивиду не даны, реальное находится вне символизации: «Поскольку противоположным возможным является, безусловно, реальное, нам волей-неволей придется определить реальное как невозможное»⁵⁰. Реальное играет двусмысленную роль, оно может выступать как в качестве нарушителя баланса повседневной жизни, так и для поддержания этого баланса. В качестве примера, иллюстрирующего реальное Славой Жижек приводит фильм Стивена Спилберга «Империя Солнца»:

⁴⁹ Фрейд, З. Психопатология обыденной жизни [Электронный ресурс] / З. Фрейд // Режим доступа: https://thelibrary.ru/books/freud_zigmund/psihopatologiya_obydennoy_zhizni-read.html

⁵⁰ Лакан, Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2004. — с. 53.

«Всегда должен быть какой-то “кусочек реального”, совершенно связный, но тем не менее воспринимаемый субъектом как подтверждение, как поддержка его веры в собственное всемогущество. [...] Это выстрел с японского военного судна, воспринимаемый Джимом как “ответ реального” на его сигналы, потом — открывшиеся глаза мертвой англичанки, и наконец, в финале фильма, зарево атомного взрыва над Хиросимой»⁵¹. Такой ответ реального необходим для выстраивания коммуникации, он служит залогом ее целостности. Появление «кусочка реального» позволяет запустить процесс дешифровки, интерпретации символической реальности, в которой все что-то значит. Знак в этом смысле становится выражением ответа реального на зов означающего, признаком преодоления пропасти между реальным и символическим.

Категории Символического, Воображаемого и Реального, находясь в постоянном взаимодействии, порождают человеческие чувства. Соединение воображаемого и реального производит ненависть, реального и символического — невежество, воображаемое и символическое при соединении порождают любовь.

Традиционное картезианское понимание субъекта также было пересмотрено Жаком Лаканом. В его теории субъект бытия и субъект мышления находятся на разных уровнях, а речь находится на первичной по отношению к ним позиции, поскольку понятие может заместить объект действительности. Таким образом, субъект для Жака Лакана — название «пустого жеста», а субъективация представляет собой опыт крушения нарциссических претензий.

Жаком Лаканом был пересмотрен фрейдистский термин «либидо». По мнению Жака Лакана, либидо — мифический «орган», существующий на символическом уровне в виде определенных символов, которые характеризуют желания человека и их структуру. Поскольку бессознательное структурируется

⁵¹ Жижек, С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру [Электронный ресурс] / С. Жижек // Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=581173>

как язык, то и эти символы имеют потенциал к расшифровыванию их в рамках языка. Таким образом, Жак Лакан перенес начало системы отсчета психоанализа с фрейдистских сексуальных побуждений на язык, как место построения субъекта.

Согласно теории Жака Лакана творчество является первичным, поскольку индивид есть лишь пустота, заполненная неким символическим содержанием. Художественный образ является отражением символического. «Идеальным зеркалом» Жак Лакан считает кинематограф, поскольку кинокамера снимает объекты и явления без влияния на них чьего-либо сознания. Таким образом, «машина» (в данном случае, кинокамера) дает возможность высшего, объективного знания. На одном из семинаров, анализируя аспекты любви в «Пире» Платона Жак Лакан проводит аналогию кинематографа и речь Агафона (в которой любовь представлена на уровне Полимении): «Это — уровень, который представляется самой что ни на есть живой материализацией вымысла как сути. Мы называем это кинематографом. Платон был бы в восторге от этого изобретения. Нет лучшей иллюстрации тому искусству, которое Платон положил в основание своего видения мира. То, что он объясняет в мифе о пещере, мы видим каждый день в пляшущих лучах, которые появляются на экране, чтобы выразить наши чувства в состоянии теней»⁵².

Символизация в сфере искусства призвана забыть о каком-либо переживании и вернуть это переживание, но уже на языковом уровне. Но важной частью теории Жака Лакана является бессознательность символизации, таким образом, художественный образ становится «сном наяву». Этот сон позволяет вытеснить травматическое из реальности, превратить его в узнаваемое через языковые формулы, урегулировав и смягчив его. Жак Лакан выделил фазы символизации и универсалии: метафору (симптом) и метонимию (смещение). Само существование искусства постулируется возможностью существования «двойника», иллюзорностью субъективного человеческого

⁵² Мазин, В.А. Лакан в кино / В.А. Мазин // СПб: Сеанс, 2015. — С. 104.

опыта. Таким образом, акцент на визуальности в «стадии зеркала» и использование лингвистической терминологии позволило экстраполировать аспекты психоаналитической теории Жака Лакана в теорию кино. Уже в 1969 году в статье для «Cahiers du cinema» Жан-Пьер Удар перенес концепт «точки шва» (момент установления и закрепления смысла) на кинематограф: «кинематографический дискурс работает подобно лингвистическому дискурсу: это формальная конфигурация образов, составляющих субъективную позицию, и смысл производится как условие отсутствия зрителя. Иными словами, зритель встраивается или, если быть точным, вшивается в кинематографический дискурс за счет того, что он исключен из производства смысла»⁵³.

Теоретики кино установили аналогию экрана с зеркалом. Взаимодействие зрителя и экрана является повторением «стадии зеркала», зритель переходит от воображаемого к символическому, приобретает язык, половые различия, субъективность. При этом кино действует одновременно и как зеркало (воображаемое) и как дискурс фильма (символическое), заставляя зрителя находиться в промежуточном положении. Таким образом, кино определяет зрителя как субъект. Идентифицируя себя с проектором, зритель принимает на себя роль вуайериста, всевидящего глаза, получающего удовольствие от подглядывания. Предполагается, что кино позиционирует зрителя как желаемого субъекта, поэтому и возможна идентификация с камерой.

Для кинематографа, как и для психоанализа характерна смена точки зрения с субъекта, на децентрированность: «субъект не совпадает с индивидом»⁵⁴ как в опыте кино, так и в опыте психоанализа. Зритель в кино идентифицируется с кинокамерой, с помощью ракурсов и монтажных приемов он может видеть происходящее на экране с разных точек зрения, глазами разных персонажей. Кино может создавать паранойяльный эффект, исключая

⁵³МакДональд, К. Теория фильмов / К. МакДональд // Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — С.57.

⁵⁴Лакан, Ж. Семинары. Книга 2: «Я» в теории Фреда и в технике психоанализа [Электронный ресурс] / Ж. Лакан // Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/lacan-seminaire-2.htm>

съемки «объективной» камерой, вызывая у зрителя впечатление постоянной угрозы невидимого, потенциальной опасности; с помощью запрещения речи кино может создавать впечатление исключенности субъекта из коммуникативной среды. Таким образом, сама форма фильма уже являет его смысл. При этом присутствует и идентификация зрителя с героем фильма. То, есть кинематографический опыт не предполагает нейтральной точки зрения, это всегда «чья-то» точка зрения. Преимущество кинематографа заключается в том, что истина может обнаружиться в различиях между точками зрения, в самом событии и в связях, представленных разными взглядами.

В психоанализе каждый случай — индивидуален, каждый субъект анализа неповторим, так и в кинематографе каждый фильм является отдельно взятым случаем, обладающим собственными особенностями. Связь кино и психоанализа прослеживается так же в том, что для Зигмунда Фрейда и Жака Лакана, как его последователя, ослепление является метафорой кастрации⁵⁵, таким образом глаз является метафорой фаллоса. Само по себе наслаждение является схождением боли и удовольствия, оно травматично и избыточно: «Путь к смерти как раз и представляет собой то самое, что именуется наслаждением»⁵⁶. Фаллическое наслаждение предельно, но с помощью фильма зритель выходит за его пределы, получает доступ к женскому наслаждению: «Фаллическое наслаждение препятствует мужчине получить наслаждение от тела женщины, ибо то, чем он наслаждается — это наслаждение органа»⁵⁷. Женская же эротика в своем предельном выражении является фантазмом убийства мужчины. Женское наслаждение Жаком Лаканом определяется в терминах отсутствия, это то, о чем невозможно говорить, невозможно даже сказать о его существовании. Безграничность женского наслаждения, его принадлежность к реальному делает женщину «не-все́й», располагающей

⁵⁵ Фрейд, З. Художник и фантазирование [Электронный ресурс] / З. Фред // Режим доступа: <https://cpp-r.ru/wp-content/uploads/2015/05/Freyd-Z-Hudozhnik-i-fantazirovanie.pdf>

⁵⁶ Лакан, Ж. Семинары. Книга 17: Изнанка психоанализа / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2008. — с. 17.

⁵⁷ Лакан, Ж. Семинары. Книга 20: Еще / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2011. — с. 53.

добавочным к фаллическому наслаждением: «У нее, той, что не существует и ничего не означает, есть свое, собственное наслаждение. Наслаждение, о котором она сама, возможно, ничего не знает, разве что она его чувствует — это-то она знает»⁵⁸. Встреча между мужчиной и женщиной, согласно Жаку Лакану, невозможна, потому что «мужчина — это всего-навсего означающее. Женщина ищет мужчину именно в качестве означающего. Мужчина ищет женщину в качестве — это покажется вам занятны — чего-то такого, чье место тоже задано исключительно по отношению к дискурсу, поскольку если я прав, определяя женщину как не-всю, то в ней есть нечто от дискурса ускользающее»⁵⁹.

По мнению представителей феминистской теории кино, психоанализ угнетает женщин устанавливая фаллоцентрический принцип субъективности. Мужской взгляд создает женщине таким образом, что она не может быть сильной. Женщины часто наказываются за отказ соответствовать патриархальной системе, что в нуаре позволяет вывести на экран женское наслаждение, находящееся в непредставимой области реального: «то, чему в жизни красавицы или дамы больше нет места, продолжает происходить в кинозале с тем образом, что мы наблюдаем на экране»⁶⁰. В этом смысле показательное поведение героя-мужчины, который обычно становится непоследователен, запутан, не до конца понимает, что происходит при встрече с женским персонажем, особенно, с *femme fatale*, — он будто частично ослеплен или галлюцинирует. Таким образом, согласно психоаналитической теории кино, фильм нуар представляет собой сцены реального порядка, в которых «сильная», «фаллическая» женщина представлена как страх кастрации. Фетишизация женщины, таким образом, становится знаком триумфа над угрозой кастрации и защитой от нее.

⁵⁸Лакан, Ж. Семинары. Книга 20: Еще / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2011. — С. 52.

⁵⁹Лакан, Ж. Семинары. Книга 20: Еще / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2011. — С. 86.

⁶⁰Лакан, Ж. Семинары. Книга 3. Психозы / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2014. — С. 338.

Сыщик в фильмах нуар, как и в литературных *hardboiled* детективах, утрачивает дистанцию, свойственную классическому сыщику. На смену холодному и рациональному Шерлоку Холмсу приходит активный герой, занимающийся своим делом как некой этической миссией, зачастую скрываясь за маской цинизма. Вовлеченность сыщика в дело с самого начала обуславливает повествование от его имени, таким образом демонстрируя отсутствие полного контроля, невозможность предугадать события и последствия собственных действий. Зачастую отношения детектива с *femme fatale* становятся выражением лживого характера окружающей реальности.

Сама *femme fatale* в фильмах нуар имеет двойственную природу: разрушая мужское она сама является жертвой. *Femme fatale* находится в плену у своего стремления к власти и жажды удовольствия; она может манипулировать одним героем, но находиться под жестким контролем другого. Согласно Жаку Лакану женщина есть не что иное как «симптом мужчины», т.е. она не существует, поэтому в фильмах нуар наказание *femme fatale* обнажает субъективность влечения к смерти, поэтому представляет угрозу для идентичности мужчины как субъекта. Таким образом, *femme fatale* в фильмах нуар представляет собой субъект, полностью принимающий собственную судьбу, что ставит мужчину перед выбором между побегом и восстановлением собственной нарциссической идентичности, или принятием собственной судьбы через идентификацию с женщиной как симптомом.

Ключевым понятием в психоаналитической теории Жака Лакана является понятие о «стадии зеркала». Отождествляя кинематографический экран с зеркалом, теоретики кино нашли способ рассмотрения кинематографического произведения с позиции идентификации зрителя не только с персонажами, но и с самим киноаппаратом, а также как механизм построения идентичности для взрослого человека, но схожий с тем, что происходит в возрасте 6 – 18 месяцев.

Жак Лакан в своих семинарах часто приводит фильмы в качестве иллюстративных примеров для тех или иных психических отклонений, а также

для визуализации работы человеческой психики. Таким образом, можно предполагать возможность анализа фильмов с психоаналитической позиции, рассматривая фильм как совокупность психических структур; т.е. рассматривая каждого персонажа как симптом.

Несмотря на то, что современная повестка все чаще обращается к феминизму и другим течениям, борющимся за равные права для всех людей, в обществе очень сильны патриархальные настроения. Это прослеживается и в психоаналитической теории Жака Лакана: она все еще остается фаллоцентрической, хоть и в меньшей степени, чем у Зигмунда Фрейда. Для Жака Лакана женщина является симптомом мужчины, таким образом, это положение дает возможность рассмотрения кинематографического образа *femme fatale* как отражения страхов мужчины, т.е. патриархального общества.

Обобщая сказанное в данном параграфе, можно прийти к выводу, что психоаналитическая теория Жака Лакана уже успешно апробирована в кинематографических исследованиях в целом, и в исследованиях фильмов нуар, в частности. Особое внимание в теории Жака Лакана занимает проблема женского, которое психоаналитиком трактуется в терминах отсутствия, что позволяет использовать концептуальные основы психоаналитической теории Жака Лакана в анализе различных аспектов образа *femme fatale* в фильме нуар.

Следует также отметить влияние теоретических концепций Жака Лакана на феминизм и феминистические исследования фильма, что позволяет привлекать для проведения анализа теории таких исследователей, как Лаура Малви, Славой Жижек, Кристиан Метц и других. Психоаналитическая теория позволяет наиболее полно раскрыть страхи и желания, скрытые за образами культуры, в том числе, кинематографической; учитывая массовое распространение кинематографа и достаточно низкий необходимый уровень знаний для восприятия произведения, можно предполагать, что кинематографические образы несут в себе страхи и желания присущие большей части общества.

Выводы к первой главе:

Существование такого феномена как неонуар позволяет говорить об актуальности тех проблем и вопросов, которые существовали в период формирования классического голливудского нуара. Осмысление и определение нуара началось уже в середине XX века, и продолжается до сих пор. Интерес к нуарному фильму проявляли как европейские киноведы и журналисты, так и непосредственно американские. В Европе исследования, зачастую, имели своей направленностью художественные корни данного стиля, его визуальные и драматические особенности, тогда как американские исследователи уже даже в первых трудах пытались проводить рефлексию над нуарным кино как феноменом, порожденным социальной реальностью и происходящими в обществе переменами. Всестороннее рассмотрение нуара возможно только при учете исследований представителей разных стран и различных точек зрения. Наиболее спорным вопросом до сих пор остается вопрос определения нуара, на который существует несколько ответов. Нуар определяют как жанр, стиль или даже серию фильмов. Несмотря на неопределенность можно выделить несколько характерных признаков нуара, таких как неопределенность и запутанность сюжета, тревожная атмосфера, использование нетрадиционных ракурсов для создания искаженного образа, преобладание темноты над светом, присутствие мотива воды, медленное нарастание напряжения, город как место действия, наиболее ярким из которых является присутствие *femme fatale*, образ которой будет рассмотрен во второй главе.

Одновременно с возникновением кинематографа появляется психоанализ в его фрейдистском варианте. Сам Фрейд отрицательно относился к кино, тогда как один из его последователей — Жак Лакан, — напротив, часто приводил в качестве иллюстраций к своим семинарам кинопроизведения. Именно психоаналитическая теория Жака Лакана нашла свое применение в киноведении, и как самостоятельная единица и в переосмыслении ее такими

исследователями как Кристиан Метц, Славой Жижек и другими. Психоаналитическая теория позволяет попытаться проникнуть в подсознание человека и как бы «подсмотреть» за его страхами и желаниями. Таким образом, кинематограф, как один из самых массовых видов искусства при применении психоанализа позволяет провести попытку «подсматривания» за страхами и желаниями не отдельного индивида, а общества вообще, коллективного бессознательного. Применение психоаналитического подхода позволит рассматривать образ *femme fatale* как порождение американского общества 1940-х и 1950-х годов.

2 ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА FEMME FATALE В ФИЛЬМАХ НУАР

В данной главе прослеживаются попытки определения термина *femme fatale*, а также культурные корни этого образа, понимание которых необходимо для анализа кинематографических воплощений образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов, которое проводится во втором параграфе данной главы.

2.1 Попытки определения термина *femme fatale* и культурные корни образа

Femme fatale — сложная фигура. Как утверждают Хелен Хансон и Кэтрин О’Рэйв во введении к сборнику «*Femme fatale: изображения, истории, контексты*» «*femme fatale* читается одновременно как укоренившийся культурный стереотип и, тем не менее, всегда не до конца известный: она всегда вне определения. *Femme fatale* относится к категории не поддающегося определению, как и сам нуар, — оба термина неизбежно вызывают нечто большее, чем описание»⁶¹. Термин используется для огромного диапазона образов и коммерческих вещей, что говорит о его гибкости. *Femme fatale* понимается и определяется характеристиками, которые размыты и оспариваемы. Хотя может быть трудно определить, что скрывается под словами *femme fatale*, термин встречается и повторяется как в критическом дискурсе, так и в популярной культуре с упорным постоянством, что позволяет говорить о существовании набора специфических характеристик и классических представлений, определенной иконографии и сексуальности.

⁶¹ Hanson, H. Introduction: *Cherchez La Femme* / H. Hanson, C. O’Rawe // *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. — London: Palgrave Macmillan, 2010. — P. 2.

Линда Рут Уильямс отмечает, что «многие из критических замечаний сосредоточены на проведении психоаналитического или социально обусловленного анализа, они часто не могут устоять перед стремлением таксонимизировать женщин в нуаре. Действительно, для жанра, известного своей неоднозначностью, фильм нуар, кажется, имеет излишнюю категоризацию. Возможно, критическая морфология — один из способов уменьшить беспокойство общей (и гендерной) диффузности: внесите его в список, или он превратится в неопознаваемое»⁶². Эта тенденция свидетельствует о широком стремлении классифицировать сложные формы женственности. Мужчины в фильмах нуар смущены и обеспокоены тем, что героини нуара не соответствуют нормативным женским ролям, и поэтому пытаются исследовать и определить тайну, которую прячут эти женщины.

Обсуждения образа часто принимают форму списка характеристик, как в определении *femme fatale*, данном Ивонн Таккер: «Во-первых, ее соблазнительная сексуальность. Во-вторых, сила (в том числе и над мужчинами), которая порождает эту сексуальность для *femme fatale*. В-третьих, обманы, маскировки и загадочность, которые окружают ее, производя впечатление неоднозначной фигуры как для зрителей, так и для героя. В-четвертых, как следствие, ощущение женщины как загадки, как правило, находящейся внутри последовательной нарративной структуры, стремящейся выяснить правду среди обмана»⁶³. Количественное определение атрибутов и способностей *femme fatale* является наиболее частым, хотя не все критики используют порядковые перечисления, сложение атрибутов является общим признаком. Например, Эндрю Дикос утверждает, что «три вещи мотивируют *femme fatale*: жажда захватывающего секса, стремление к богатству и силам, которые оно приносит, и необходимость контролировать каждую вещь вокруг

⁶² Williams, L.R. *The Erotic Thriller in Contemporary Cinema* / L.R. Williams // Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. — P. 98.

⁶³ Tasker, Y. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema* / Y. Tasker // London: Routledge, 1998. — P. 120.

нее»⁶⁴. Такие определения могут быть полезны для выявления общих тенденций и модели представительства женщин, а также для проговаривания тревог, которые провоцирует таинственная женщина. Список характеристик позволяет классифицировать то, что противостоит легкой категоризации и является способом сведения *femme fatale* к списку легко идентифицируемых атрибутов.

Другая стратегия — намек на то, кем является *femme fatale* через ее отрицание. Например, Кейт Стейблз в статье для сборника «Женщины в фильмах нуар» утверждает, что «секс является частью арсенала женщин-психов, но они определяются прежде всего своим психозом — они могут быть женщинами, роковыми для мужчин, но они не являются *femme fatale*»⁶⁵. Этот подход требует, чтобы зрители увидели *femme fatale*, видя ее негатив. Подход Кейт Стейблз достаточно гибок, поскольку опирается на акцент конкретного характера, а не на строгий свод правил. Таким образом, термин *femme fatale* явно становится более гибким.

Еще одной стратегией в процессе определения *femme fatale* является выявление ее наиболее важной характеристики. Мэри Энн Дон в качестве ключевой особенности, характеристики *femme fatale* выдвигает ее непознаваемость: «для *femme fatale* самой яркой характеристикой, пожалуй, является тот факт, что она никогда не является тем, чем кажется»⁶⁶. По мнению Мэри Энн Дон фетишизм привлекательного внешнего вида *femme fatale* является одним из факторов, которые удерживают напряжение ее скрытой сущности. Элизабет Бронфен утверждает, что такой характеристикой является упорство, поскольку «она не просто хочет обмануть кого-либо, чтобы получить деньги и свободы, за которыми она следует, но потому, что она никогда не

⁶⁴Dickos, A. *Street With No Name: A History of the Classic American Film Noir* / A. Dickos // Lexington: University Press of Kentucky, 2002. — P. 162.

⁶⁵ Stables, K. *The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema* / K. Stables // *Women in Film Noir*. — London: British Film Institute, 1998. — P. 165.

⁶⁶Doane, M.A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* / M.A. Doane // London: Routledge, 1991. — P. 1.

демонстрирует свои истинные намерения»⁶⁷. Этот аргумент ставить лживость и таинственность выше остальных характеристик *femme fatale*. Джули Гроссман выдвигает на первый план амбиции роковой женщины, явно ставя их выше ее сексуальности: «большинство *femme fatale* сексуальны, но это не главная черта их привлекательности. Стремление женщины исполнить свои собственные желания, какими бы они ни были (сексуальные, экономические, материнские) любой ценой, делает ее порицаемой, но и интересной для мужчин и женщин»⁶⁸. Обе эти позиции акцентируют упорство и целеустремленность *femme fatale*, но представляют различные аспекты наиболее значимыми. В то время как Элизабет Бронфен подчеркивает важность обмана, Джули Гроссман больше обеспокоена ее личными интересами и амбициями.

В конце XX и начале XXI века многие ученые пытались усложнить термин, например, утверждая, что присутствие и значение *femme fatale* для нуара преувеличено. Эднрю Дикос предполагает, что «нуарная женщина редко обладает внутренней добродетелью, но альтернативная роль, *femme fatale* переоценена», утверждая, что большинство женщин в нуаре просто «протестуют против судьбы их нормативных социальных ролей»⁶⁹. Хелен Хансон также утверждает, что большинство женщин в нуаре не являются *femme fatale*, предполагая, что «*femme fatale* бросила образную тень на весь период, закрывая женские роли, которые не вписывают ни в порочную ни в добродетельную полярность сексуальности»⁷⁰. Джули Гроссман считает, что *femme fatale* построена вокруг нескольких персонажей (Кэти Моффат (Джейн Грир) из фильма «Из прошлого», Филлис Дитрихсон (Барбара Стэнвик) из фильма «Двойная страховка» и Бриджит О'Шонесси (Мэри Астор) из фильма

⁶⁷Bronfen, E. *Femme Fatale — Negotiations of Tragic Desire* / E. Bronfen // *New Literary History*, 2004. — Vol. 35. No. 1. — P. 106.

⁶⁸ Grossman, J. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready For Her Close-Up* / J. Grossman // London: Palgrave Macmillan, 2009. — P. 3.

⁶⁹Dickos, A. *Street With No Name: A History of the Classic American Film Noir* / A. Dickos // Lexington: University Press of Kentucky, 2002. — p. xiv.

⁷⁰ Hanson, H. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film* / H. Hanson // N.Y.: I.B. Tauris and Co Ltd, 2007. — P. 4.

«Мальтийский сокол»). Очень немногие из женщин классической эпохи нуара подходят к модели сексуально агрессивной, обманчивой, смертельной *femme fatale*, так что, по мнению Джули Гроссман термин *femme fatale* был назначен как особый миф, развившийся из нескольких конкретных примеров⁷¹.

Классическая нуарная *femme fatale* — это особый образ женской сексуальности, особый эстетический стиль, отмеченный чувством опасности, двуличия, независимости. Женский образ является одним из маркеров узнаваемости фильма нуар. В нуаре *femme fatale* манипулируют мужчинами, нарушая привычный порядок вещей в погоне за независимостью, но поскольку женщина в нуаре представлена через призму мужского взгляда, то ее действия носят деструктивный характер. Нуар структурирован согласно патриархальной логике, в которой женщина всегда представлена чем-то меньшим, чем мужчина; поэтому стиль противопоставляет два женских образа: хороший (находящиеся под патриархальным влиянием) и плохой (сексуальные, независимые). *Femme fatale* в нуаре представлена как активная действующая сила, но направленная на разрушение. Сильная женщина в нуаре может лишь присваивать власть, но не может эффективно ее использовать.

Внешняя сексуальность *femme fatale* фильма нуар является прямым отображением мужского взгляда и желаний мужчины о женском образе. Тогда как внутренний конфликт поднимает проблемы, важные для женщин. Фильм нуар указывает на проблемы, которые остаются в культурном сознании женщин; мужские персонажи в нуаре преднамеренно неправильно понимают стремление женщин к независимости.

Образ *femme fatale* используется как идеологическое ухищрение в попытке подавить социальные изменения, которые считаются угрожающими патриархальной структуре. Улучшения в социальной и политической жизни женщин, в их экономическом положении, создают стрессовые ситуации,

⁷¹ Grossman, J. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready For Her Close-Up / J. Grossman // London: Palgrave Macmillan, 2009. — P. 22.

которые дестабилизируют ранее сложившиеся гендерные роли и границы, тем самым провоцируя ответ от доминирующей идеологии как через государственные структуры, так и через культурные (религия, искусство, кино, литература). Патриархат — по определению словаря Уэбстера, — это социальная организация, отмеченная превосходством отца в клане или семье, правовой зависимостью жен и детей и расчетом наследования по мужской линии. В широком смысле имеет в виду контроль мужчин за непропорционально большой долей власти⁷². Для патриархальной идеологии хорошая мать, воспитывающая детей, приносит пользу мужчине, позволяя ему быть успешным, тогда как эгоистичная, бездетная женщина, заботящаяся о себе — разрушительна и неприятна. Образ *femme fatale* — порождение патриархальной идеологии, обладающее архетипическими и мифологическими характеристиками распущенности, злобы, разрушительного любопытства. Как средство идеологического контроля этот образ находит свое место в разных исторических эпохах, когда существовала потребность в подавлении социальных изменений, угрожающих патриархальной инфраструктуре.

Система представительства патриархальной цивилизации и все ее институциональные сети (правовые, правительственные, религиозные и т.д.), стремится показать, что женщины всегда были, есть и будут подходить для ролей жены и матери. Следствием этого является то, что чрезмерная женская сексуальность неизбежно становится разрушительной. По словам Аннет Кун, «женские персонажи обычно определяются по отношению к их сексуальности: ее чрезмерность (женщина вамп, богиня секса, роковая женщина), или ее отсутствие (мать, девственница, старая дева)»⁷³. Стереотипное разграничение женской сексуальности на деле является способом препятствовать достижению женщинами политической, экономической и социальной свободы и равенства.

⁷²Merriam-Webster [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/patriarchy>

⁷³ Women in film: an international guide / Edited by A. Kuhn and S. Radstone. — N.Y.: Fawcett Columbine, 1990. — P. 362.

Также Аннет Кун отмечает, что «женские роли как правило поверхностные и стереотипные, отражающие идеологию женственности как единственно верную и вечную»⁷⁴, тогда как мужские персонажи разнообразны и индивидуальны. Таким образом, культурное представительство женщины имеет тенденцию к постоянству и повторению оппозиции девственница/блудница, изменяясь только внешне, в соответствие с царящей в тот или иной промежуток времени модой.

Фигура матери предлагает в разных видах искусства безопасный, сдержанный и покорный женский образ. Женщина, которая не является матерью, — представляет угрозу для патриархальной структуры, поскольку, контролируя свою сексуальность, она может контролировать мужчину. Благодаря прорывам в области репродуктивного здоровья и сопутствующих ему экономических, политических, социальных преобразований, — женщина освобождается от полного мужского доминирования. *Femme fatale* в нуаре, — крайняя степень воплощения женщины-не-матери, — становится манипулятивным инструментом: существуя вне ограничений патриархальной идеологии, например, брака и материнства, она в конечном итоге оказывается либо уничтожена, либо связана с предосудительными поступками, например, преступлением, либо возвращена к нормативной роли (жены и матери).

По словам Вирджинии Аллен, образ *femme fatale* возникает из «страха и желания, испытываемого мужчинами при столкновении с женщинами, которые требуют права контролировать свои собственные желания, тела, рождение детей, т.е. с женщинами, которые отрицают право мужчин контролировать женскую сексуальность»⁷⁵. Поэтому *femme fatale* зачастую представлена как самовлюбленная и истощающая мужчину женщина, манипулирующая мужчиной для достижения собственных целей. В фильмах нуар *femme fatale*,

⁷⁴ Women in film: an international guide / Edited by A. Kuhn and S. Radstone. — N.Y.: Fawcett Columbine, 1990. — P. 386.

⁷⁵ Virginia, A. The Femme Fatale: Erotic Icon / A. Virginia // N.Y.: Whitston Publishing Company, 1983. — P. x.

таким образом, становится метафорой угрозы, которой женская сексуальность становится для мужчины.

С психоаналитической точки зрения, существование *femme fatale* объясняется тем, что женщины, представленные как пассивный объект мужских садистских и вуайеристских импульсов, существующий только для удовлетворения мужского взгляда. Мужское желание обладать, контролировать и наказывать женскую сексуальность воспроизводит патриархальную организацию сексуальности вокруг активного-мужского и пассивного-женского. В патриархате женский образ является объектом визуального желания, и потому женщина становится источником скопофилического удовольствия (которое является стремлением к приятному взгляду, в котором другой воспринимается как эротический объект). Но также женщина является и источником неудовольствия, поскольку представляет собой угрозу кастрации. Этот страх мотивирует мужское бессознательное выбрать один двух вариантов избегания угрозы: увлечься воссозданием своей первоначальной травмы через вуайеризм и исследовать женщину в попытке увидеть ее источник позора — отсутствие пениса, или через фетишизм, в случае которого женщина становится заменой отсутствующего фаллоса.

Представления о *femme fatale* были теоретизированы тремя ключевыми способами: во-первых, *femme fatale* как фантазия, или проекция мужского беспокойства о женственности; во-вторых, *femme fatale* как феминистская икона; и в-третьих, *femme fatale* как отражение реальной борьбы женщин. Большая часть работы над представлением о *femme fatale* основана на психоаналитической теории. Так, Джейн Плейс приводит аргумент, что *femme fatale* существует исключительно как часть мужской психики, для нее этот образ — темная сторона героя нуара, искаженная часть его личности. Она утверждает, что «сексуальная, опасная женщина живет в этой темноте и является психологическим выражением его собственных внутренних страхов

сексуальности, которые нужно контролировать и подавлять»⁷⁶. В таком прочтении *femme fatale* не является самостоятельным персонажем, но вместо этого представляется фантазией и частью нуарного героя. Тем не менее, существуют исследования, позволяющие позиционировать *femme fatale* как эмблему феминизма, так, по словам Хелен Хансон «*femme fatale* как сексуально, так и в целом, прогрессивна — это женская фигура, которая отказывается определяться через социокультурные нормы женственности»⁷⁷. Таким образом, смертельная сексуальность *femme fatale* может являться не только источником разрушения, но и источником силы.

В рамках кинокритики, начиная с 1970-х годов, наблюдается возвращение к психоаналитическому обоснованию *femme fatale* как проекции мужского беспокойства, поскольку сила *femme fatale* проистекает из ее способности соответствовать патриархальным стандартам, которым редко могут соответствовать реальные женщины. Также существует точка зрения, согласно которой «женщины выполняют роль *femme fatale* чтобы избежать социальных ловушек»⁷⁸.

Образы *femme fatale* так привлекательны для феминистских интерпретаций, потому что это активные женщины, а не пассивные, статичные символы; *femme fatale* являются умными и сильными, получают силу от собственной сексуальности. По этим же причинам *femme fatale* — открытая угроза мужскому доминированию. В фильмах нуар отношение к женщинам отражает страх потери стабильности, идентичности и безопасности мужчин, отражая доминирующие чувства времени (что фактически применимо не только к середине XX века, но и другим периодам истории).

⁷⁶ Place, J. *Women in Film Noir* / J. Place // *Women in Film Noir*. — London: British Film Institute Publishing. 1998. — P. 41.

⁷⁷ Hanson, H. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film* / H. Hanson // N.Y.: I.B. Tauris and Co Ltd, 2007. — P. xv.

⁷⁸ Grossman, J. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready For Her Close-Up* / J. Grossman // London: Palgrave Macmillan, 2009. — P. 93.

Femme fatale — одновременно иместилище и эмблема мужского страха перед «другим», перед тем, чего мужчина не понимает. Такой женский образ становится доминантным в культуре, когда слаженная работа патриархальных структур нарушена, а общество находится в условиях стресса, особенно, когда оно пострадало от каких-либо катаклизмов (войны, эпидемии, государственные перевороты и т.д.). XX век испытал на себе самые быстрые технологические и общественные изменения, в добавок к этому, женщины добились значительных успехов в борьбе за равенство в политической, социальной, экономической, сексуальной сферах. Кульминацией общественного стресса и становится нуарная *femme fatale*.

Первоисточником *femme fatale*, вероятнее всего, является темная половина дуалистической концепции женственности. Образ роковой [для человечества] женщины становится для общества, придерживающегося патриархальной идеологии символом зла, угрозы, которую представляют для него независимые женщины. Мифологические основания архетипа роковой женщины можно найти в таких воплощениях как сирены, фурии, Пандора. Эти мифологические образы как правильно бесплодны, но сексуально агрессивны, представляют собой идеологически нежелательные объекты, тогда как подчиняющиеся, девственные, заботливые женщины иллюстрируют тот социальный контракт, который патриархальная идеология навязывает женщине.

Оппозиционная структура женского образа может быть также объяснена через социальные и экономические изменения: при переходе к более оседлому образу жизни, появлении централизованного государства, укрепленного религиозными институтами и четкой иерархией в высоко дифференцированном обществе, плодородная материнская фигура, ранее ассоциирующаяся с «дающей» землей, отодвигается на второй план, но остается необходимой для поддержания мужской популяции, особенно в периоды войн и эпидемий.

В Гомеровских стихах мифологическая характеристика женщин уже была основана на многовековой культурной, экономической и политической обстановке, в которой женщины получили незначительное расширение их прав. Во второй половине V века до нашей эры существовала возможность для женщин получить образование, они могли выступать в судах, возможно, существовали женщины поэты и ученые. Тем не менее женщины все еще оставались под опекой сначала отца, а потом мужа. Во II веке до нашей эры процесс эмансипации позволил женщинам добиться права собственности и контроля над ней, что привело к уменьшению количества браков и снижению уровня рождаемости, а также к увеличению количества разводов. Тем не менее этот период «независимости» быстро был повернут вспять, вернув мужчине абсолютную власть над женой, детьми и имуществом.

Идеологически укоренившееся и принятое понятие женщины по своей сути выражает поддерживающую и сфокусированную на мужчинах роль, что подтверждается словами Джозефа Кэмпбелла: «Женщина, на образном языке мифологии, представляет всеобщность того, что может быть познано. Герой — это тот, кто приходит, дабы познать. По мере того, как он продвигается вперед в постепенной интуиции, которая составляет его жизнь, образ богини претерпевает для него ряд преобразований: она никогда не может быть величественнее, чем он сам, хотя всегда может обещать большее, чем он способен на данный момент постичь. Она манит, она направляет, она наставляет его разорвать свои пути»⁷⁹. Такого же мнения придерживается Чарльз Селтман: «Несомненно, что женщиной, которую человек в Афинах глубоко уважал, доверял ей и любил, была обычно жена, мать его детей, хранительница дома»⁸⁰. Таким образом, очевидно, что патриархальный дискурс ограничивает женщину, чтобы создать репрессивное институциональное позиционирование женщины, в чем ему помогает мифология, которая

⁷⁹Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл // СПб. — Питер, 2018. — С. 93.

⁸⁰Seltman, C. Women in Antiquity / C. Seltman // London: St. Matrin's Press, 1981. — P. 100.

обеспечивает примеры правильных (музы, грации, Деметра) и неправильных (сирены, гарпии, Пандора) женщин.

Сирены — это демонические полуптицы полуженщины, песни которых так соблазнительны, что моряки сходят с курса, услышав их, и в конечном итоге пожираются ими. Эти персонажи занимают видное место в легенде об Одиссее. Одиссей и его экипаж могут благополучно преодолеть встречу с сиренами, благодаря тому что сам Одиссей был привязан к мачте, а его экипаж забил уши воском. После того, как корабль проплывает мимо, сирены погибают, исполнив пророчество, согласно которому они умрут, если человек выживет после воздействия их песни. Это создает уверенность, что люди должны сопротивляться успехам агрессивных женщин, что именно женщины виноваты в мужских слабостях. Сирены сравниваются с музами, как демонические женщины, использующие красоту, чтобы заманить мужчин на смерть и как вдохновляющие и питающие творческие занятия мужчин женщины. Таким образом, можно интерпретировать образ сирены как выражение мужского страха перед женской сексуальностью.

Гарпии — хищные, крылатые, похожие на грифов, существа с когтями и женскими головой и грудью. В мифологии они как правило связываются с внезапным исчезновением кого-либо, а также они нападают на слепого Финея: «Про них миф передает, что эти крылатые женщины похищали еду у Финея. Надо думать, однако, что это были гетеры, которые проедали добро Финея, оставляя его нуждающимся в необходимой пище, а сами удалялись прочь; когда же ему удавалось раздобыть что-нибудь, они появлялись, чтобы это съесть и тотчас снова удалиться, как это привычно делать гетерам»⁸¹, таким образом, для Гераклита гарпии представляли собой аллегории на проституток, «пожирающих» имущество мужчин, поэтому они изображаются разрушительницами жизней, объектами мужского страха и ненависти. Они

⁸¹ Гераклит. Опровержение или исцеление от мифов, переданных вопреки природе [Электронный ресурс] / Гераклит // Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlittr/heracleitos/transl-f.htm>

также имеют объект для сравнения, свою сестру, — Ириду, — богиню радуги и вестницу богов, т.е. исполнительницу божественной, мужской воли.

Оба приведенных выше примера позволяют предположить, что в древнегреческой мифологии уже существовала дихотомия хорошей и плохой женщины, где хорошая является пассивной, любезной, питающей и обеспечивающей мужчину потомством, в то время как плохая проявляет активность и даже агрессию, эгоистична и действует в интересах собственной выгоды.

Пандора, ставшая первой смертной женщиной, создана в отместку Прометею, укравшему огонь для людей. Создавая ее, боги наделяют Пандору различными дарами и силами, в том числе, рассчитанными на гибель человека, одной из которых является способность соблазнения. Благодаря этому она вступает в брак с братом Прометея Эпиметеем, и из собственного любопытства открывает сосуд, или ларец, в котором содержится все зло мира, таким образом выпуская его наружу. Она является отрицательным полюсом сравнения с Деметрой (Церерой), богиней земли и плодородия, матерью бога богатства и изобретателя хлебопашества. Таким образом, хорошая мать Деметра порождает сыновей, связанных с экономическим процветанием и технологическими достижениями, тогда как Пандора, заботясь лишь о собственном любопытстве, может считаться ответственной за Всемирный потоп.

Все эти мифологические фигуры и существование оппозиции хорошая — плохая женщина создали архетипы, поддерживающие идеологическое сообщение о том, что только мать, питающая и воспитывающая, приносит пользу человечеству, тогда как целеустремленная и эгоистичная женщина является разрушительной и отвратительной. Первая является патриархальной необходимостью, вторая должна быть уничтожена либо подчинена идеологии патриархата.

С изменением экономической базы и ростом населения на смену мифологической системе поклонения пришла религиозная система, во многом

продолжающая мифологическую структуру. На смену языческим праздникам пришли церковные, а боги древности были превращены в христианских святых. Важнейшим нововведением было структурирование мифологической системы с помощью четко организованного документа — Библии, содержащей в себе законы, административный порядок, этическую доктрину.

С самого начала Библия в ее различных проявлениях оказывала влияние на население мира своей решительно патриархальной идеологией. Нортроп Фрай объясняет создание христианской Библии, как часть идеологически обоснованного массового культурного выражения рационализации превосходства мужчины. Он объясняет, что сутью истории в Эдемском саду является передача духовной власти до-библейской богини земли мужчине, Богу-Отцу, что является выражением стремления к иерархической патриархальной экономической и политической инфраструктуре⁸².

Существование в Библии таких примеров женских образов как девственная мать, блудница, роковая женщина, позволяют оправдать тезис о том, что Библия является средством культурного выражения, похожим на мифологию в попытках оправдать доминирование патриархальной идеологии. И хотя некоторые женоненавистнические моменты могут быть связаны с неправильным переводом, Библия в целом выражает патрилинейный дискурс.

В книге «Сила мифа» Джозеф Кэмпбелл так объясняет причину, по которой Ева в частности, и женщины в целом, несут ответственность за грехопадение мужчины: «Они [женщины] символизируют жизнь. Мужчина не может прийти в этот мир без женщины, которая дает ему жизнь. Это женщина приводит нас в этот мир, полный противоположностей и страданий»⁸³. Фактически, грех Евы заключается не столько в том, что она не подчиняется Слову Божьему, сколько в том, что она вовлекает в этот грех Адама, открывая ему глаза на существование противоположностей. Это событие, грехопадение

⁸² Frye, N. Words With Power: Being a Second Study of the Bible and Literature / N. Frye // Toronto: University of Toronto Press, 2008. — P. 190 – 191.

⁸³ Кэмпбелл, Дж. Сила мифа / Дж. Кэмпбелл // СПб: Питер, 2018. — С. 304.

человека, позволяет Библии позиционировать женщину как виновницу изгнания человека из рая и использовать это для оправдания патриархального общества.

Патриархальная структура общества позволяет распространять проступок Евы на всех женщин. Подчиненность биологическим функциям деторождения в этой ситуации становится единственной возможностью искупления греха, что подтверждается Первым Посланием апостола Павла к Тимофею: «Жена да учится в безмолвии, со всякою покорностью; а учить жене не позволяю, ни властвовать над мужем, но быть в безмолвии. Ибо прежде создан Адам, а потом Ева; и не Адам прельщен; но жена, прельстившись, впала в преступление; впрочем, спасется через чадородие, если пребудет в вере и любви и в святости с целомудрием» (1 Тим. 2:11-15). Способность к деторождению также связана с мужским процветанием, поскольку обеспечивает общество сельскохозяйственными работниками; таким образом, женщина становится продуктивна и может искупить свой грех только через деторождение. Такая ситуация породила биологическое угнетение женщины, исключив ее из экономического прогресса и лишив независимости. Согласно Книге Притчей Соломоновых идеальная женщина — это в первую очередь мать, компетентная и трудолюбивая, способная сделать все для экономического успеха семьи, но при этом оставаясь в стороне и действуя исключительно в интересах домашнего хозяйства (Притч. 31:10-31). Не соответствующие таким требованиям женщины объявляются вредными для мужчин и разрушительными. Отражая патриархальные страхи потенциального нарушения своей гегемонии, Библия во многом воссоздает мифологические черты Пандоры в образе христианской Евы и иудейской Лилит. Они воплощают такие обязательные качества, как эгоизм, жадность, любопытство, сексуальность; это напористые и независимые женщины, в христианстве представленные как еретическое зло, достойное только порицания.

Иудейская Лилит выражает собой демоническую женскую фигуру. Это первая жена Адама, созданная отдельно от него, поэтому считающаяся первой женщиной, бросившей вызов авторитету Адама как главы семьи, и оставившая его, потому что он слишком упрям, чтобы пойти на компромисс. Тогда Бог пытается исправить свою ошибку, создав Еву из ребра Адама, чтобы у нее никогда не было сомнений в превосходстве мужчины над женщиной. В этом смысле Лилит несколько выбивается из христианской идеологии, поскольку говорит в первую очередь о мужском страхе перед женской самостоятельностью, но не подчиняет ее мужскому превосходству.

Другими роковыми библейскими женщинами являются Далила и Юдифь. Далила, открыв секрет силы Самсона, отсекает его волосы, чтобы передать его филистимлянам, которые затем ослепляют его; Юдифь пленяет Олоферна своей красотой, а затем обезглавливает его. Все эти действия, обезглавливание, ослепление, срезание волос, являются символическими выражениями кастрации, т.е. Далида и Юдифь как женщины буквально, фигурально и психологически вредны для мужчин и их независимости.

Устойчивая идеологическая сила церкви, выраженная через Библию, повлияет на все последующее развитие человечества, в том числе и на закрепление архетипа опасной, роковой женщины, а также ее репрезентацию в искусстве, литературе и кинематографе.

В эпоху Средневековья развитие и закрепление архетипа «роковой женщины» продолжили Артуровские легенды, в которых этот архетип представлен, например, такими персонажами как Гвиневра и Нимуэ. Эти женщины нарушают христианскую мораль и таким образом подрывают мужской авторитет через свои сексуальность, высокомерие, чрезмерную любознательность, мстительность. Их уничтожение или приведение к нормативным ролям, являются попыткой свести на нет их первоначальные силы и проиллюстрировать «ошибки» женщин, выбирающих путь независимости. Хотя Гвиневра и не является абсолютно злой, ее бесплодие и

прелюбодеяние разрушительны в социальном плане. В качестве искупительной меры она становится монахиней, тем самым иллюстрируя христианскую веру в самопожертвование женщины перед мужчиной. Нимуэ, также известная как Леди озера, либо завещает Экскалибур Артуру, а затем получает его от него, либо очаровывает Мерлина заклинаниями, которым он же ее научил, а иногда даже убивает его. Нимуэ — образ влиятельной богини, которая имеет недопустимо высокий уровень контроля над Артуром или Мерлином.

Артуровские легенды продолжают отображение мужского страха перед независимой и могущественной женщиной и идеологической борьбы внутри патриархальной идеологии за сохранение контроля над женской сексуальностью путем ограничения ее личных свобод.

Новый виток развития образа *femme fatale* происходит в конце XIX века, что связано с увеличением населения, технологическими, социальными и политическими сдвигами в обществе, поставившими под угрозу стабильность мужского доминирования. Изменение политического строя на демократическое классовое общество позволило установить свободы собственности, торговли и конкуренции, а также гарантировало личную свободу и политическое равенство. Промышленная революция, поддерживаемая научными достижениями, сделала возможным массовое производство для мирового рынка. Все эти изменения привели к эмансипации личности, капиталистической индустриализации и переменам в материальных, социальных и интеллектуальных условиях жизни.

В конце XIX века статус женщины в обществе претерпел изменения. Так, в Англии был поднят вопрос о праве голоса для женщин в 1867 году, а в 1870 году был принят Закон о собственности замужних женщин. В 1882 году была открыта первая клиника контроля рождаемости в Голландии. В США в середине XIX века женщины допускались в медицинские училища и юридические школы. Тем не менее далеко не все способствовало женской эмансипации. Правовая система продолжала поддерживать контроль над

репродуктивными функциями женщин, так Закон Комстока (1873 год) запрещал распространение почтовыми службами непристойных материалов, контрацептивов, средств для проведения аборта, а также информацию о вышеперечисленном. Этот Закон поддерживался церковью, и, дополнительно, усиливающимся влиянием фрейдизма, утверждавшим, что «женщины могут достичь эмоциональной стабильности только через домохозяйство и материнство. Работающие женщины отрицают свои самые глубокие потребности и рискуют оказаться неспособными испытывать любовь или сексуальное удовлетворение. Фрейдисты подчеркивали исключительную важность детства для общего развития личности. Послание матерями было предельно ясным: они должны оставаться дома, чтобы следить за развитием своих детей»⁸⁴.

В «Идолах извращенности» Брэм Дэйкстра говорит, что на рубеже веков роковая женщина была «прекрасным представителем Новой женщины, которая, в глазах мужчин, стремилась присвоить себе мужские привилегии, отказаться от обязанностей материнства, и намеривалась разрушить небесную гармонию женского подчинения в семье»⁸⁵. Отказываясь от биологического угнетения, становясь сексуально независимой и напористой, женщина оказывается в состоянии приобрести средства экономической, а впоследствии и политической, власти в демократическом обществе. Женщина, которая не видит своей первостепенной задачи в рождении детей, вселяет в патриархальное общество иррациональный страх относительно положения мужчины на вершине властных структур.

В большей части литературных и визуальных работ этого периода роковые женщины воплощены в таких фигурах как Далила, Юдифь, Саломея, сирены, гарпии и фурии — т.е. предательницы человечества. Как и во всех

⁸⁴ Banner, L.W. *Women in Modern America. A Brief History* / L.W. Banner // N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1974. — P. 213.

⁸⁵ Dijkstra, B. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* / B. Dijkstra // Oxford: Oxford University Press, 1986. — P. 309.

предыдущих проявлениях, роковые женщины однозначно отрицательны, высокомерны, они хищные и беспощадные, а также эротически раскрепощенные и доминирующие.

Далила на рубеже веков воплощалась в живописи, скульптуре, опере («Самсон и Далила» Камиль Сен-Санс, 1877 год), литературе (на Далилу ссылается Леопольд фон Захер-Мазох в «Венере в мехах», 1870 год). Юдифь представлена в стихах и прозе, скульптуре, картинах выдающихся художников (Густав Климт «Юдифь и голова Олоферна», 1901 год; Франц фон Штук «Юдифь и Олоферн», 1927 год), как самоуверенная и самодовольная женщина. Саломее посвящено множество картин (Гюстав Моро «Саломея, танцующая перед Иродом», 1874-1876 годы; Густав Климт «Саломея», 1909 год), ее образ появляется в литературных произведениях (Гюстав Флобер «Иродиада», 1877 год; Оскар Уайльд «Саломея», 1891 год), а также в музыке (в опере Рихарда Штрауса «Саломея», 1904 – 1905 год; балете Флорана Шмитта «Трагедия Саломеи», 1907 год). По словам Брэма Дэйкстры, «на рубеже веков образ, фигура Саломеи, олицетворяли врожденную извращенность женщин»⁸⁶, на этот раз женщина осуждена из-за попытки сбежать от навязанного патриархальным обществом поведения.

Изображения в искусстве рубежа веков агрессивных и хищных мифологических женщин, злобных соблазнительниц, библейских и средневековых роковых женщин, настолько многочисленно, что невозможно перечислить все примеры. Достаточно сказать, что в глазах многих мужчин рубежа веков женщина стала хищным зверем, существом, которое охотится на мужчин, потворствуя собственным желаниям. Индустриализация, технологический прогресс, размытие многих общественных границ и попытки женщин претендовать на сексуальное равенство позволили мужчинам

⁸⁶Dijkstra, B. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* / B. Dijkstra // Oxford: Oxford University Press, 1986. — P. 384.

представлять себя в качестве «вымирающего вида», ставя это в вину женщинам.

Фактически, спустя, по крайней мере, четыре тысячи лет культурной идеологической обработки, в XX веке, образ роковой женщины был так четко установлен в коллективном бессознательном как общественное зло, что только и ждал нового воплощения как «символа современной идеи». По словам Брэма Дэйкстры «У первого десятилетия XX века анти-женские отношения, часто сопровождаемые массовой поддержкой женоненавистничества»⁸⁷. Таким образом, последующие анализы кинематографических представлений *femme fatale* в нуаре не существуют в вакууме, а скорее, являются вечным символом мужских страхов о женской независимости и автономии.

Первая половина XX века — время многочисленных важных культурных, экономических, политических, социальных и технологических достижений. Изобретение кино, как нового вида визуального представления, две мировые войны, укрепление США как экономической и политической державы, повлияли на трансформацию образа роковой женщины. Технологии и экспансия увеличили масштабы цивилизованного мира, тем самым ослабляя стабильность управляемой мужчинами иерархической системы. Кино в этих условиях стало устройством, необходимым для распространения патриархальной идеологии. Новейшая форма массового искусства стала идеальным средством для утверждения доминирующей идеологии. В эссе «Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата» Жан-Луи Бодри говорит, что фильм является продолжением других средств общественного представительства, с точки зрения распространения преобладающего идеологического канона: «Кино выполняет особую функцию поддержки идеологии и становится ее инструментом. Это аппарат, неизбежно приобретающий идеологический эффект, необходимый для доминирующей

⁸⁷Dijkstra, B. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* / B. Dijkstra // Oxford: Oxford University Press, 1986. — P. 398.

идеологии: создавая фантазмы субъекта, он взаимодействует с необычайной действенностью в поддержке идеализма. Тем самым кинематограф наследует функции, выполняемые в западной культуре различными формациями искусства. Идеология репрезентации (как главная ось, направляющая внимание эстетического «созидания») и отражения (как организатор мизансцены, необходимой для составления трансцендентальной функции) формируют единым образом связанную систему в кинематографе»⁸⁸.

Америка с самого начала была ориентирована на мужчин, а общественная этика определялась христианскими положениями. Библейское разграничение женщин, поэтому, было перенесено и в американский кинематограф как продолжение предыдущей тысячелетней истории западных ценностей. В XX веке патриархальная идеология в американском кинематографе как бы «прощупывала почву», подыскивая наиболее подходящий для нее образ роковой женщины: отказываясь от откровенной сексуальности женщины вамп и холодности андрогина, баланс был найден в *femme fatale* фильмов нуар.

Женщина вамп — предшественница *femme fatale* в кинематографе — представляла собой женщину, которая приводит мужчину к гибели через сексуальные излишества. Ее открытая сексуальность была чрезмерно крайней, чтобы использоваться для идеологических целей, поэтому в американском кинематографе такой тип женского образа как правило был связан с экзотичностью: исполнение европейских актрис (Пола Негри) или мистификация вокруг личности актрисы (Теда Бара) были частым явлением. Женщины вамп были уравновешены с «девушками, живущими по соседству», вечными девственницами Дэвида Уорка Гриффита, — Лилиан Гиш, Мэй Марш, Мэри Пикфорд. Появление женщины вамп было связано с социальной и политической обстановкой в стране. Участие Америки в Первой мировой войне привело к потерям мужского населения, что позволило женщинам получать

⁸⁸ Бодри, Ж.-Л. Идеологические эффекты базового кинематографического аппарата [Электронный ресурс] / Ж.-Л. Бодри // Cineticle. — Режим доступа: <http://cineticle.com/magazine/1563-23-0-jean-louis-baudry-ideological-effects.html>

квалифицированную работу, занимать административные должности. Также одним из факторов стало принятие 19 Поправки в 1920 году, дающей женщинам право голоса. Несмотря на улучшение положения женщин, их реальность не слишком отличалась от существующей раньше. США участвовала в Первой мировой войне только 19 месяцев, что позволило вернувшимся мужчинам довольно быстро вернуть женщин к их традиционным ролям. Тем не менее, представление о том, что женщины достигли освобождения, привело к появлению таких кинематографических произведений как, например, «Восход солнца» (реж. Фридрих Вильгельм Мурнау, 1927 год), о женщине из города (Маргарет Ливингстон), которая уводит мужа (Джордж О'Брайен) у хорошей жены (Дженет Гейнор). Хорошая женщина, жена, в фильме находится в гармонии с природой, она чиста и даже наивна в преданности своему мужу, тогда как злая женщина связана с городом и индустриализацией. Такая дихотомия связана с тем, что в городе женщины имеют большие шансы получить равенство и ориентированные на мужчин культурные достижения (технологии, бизнес, промышленность), т.е. получить выгоды, воздействие которых должно быть представлено как разрушительное.

Великая Депрессия принесла новые проблемы, потребовавшие переформулирования идеологического представления женщин. Из-за безработицы и обострения конкуренции за рабочие места работающие женщины считались отнимающими работу у мужчин. Кинематографические представления о роковой женщине изменились в сторону некоторой андрогинности. Грета Гарбо и Марлен Дитрих — яркие представительницы образа — имели глубокие достаточно низкие голоса, были необычно высокими и имели широкие плечи. Типичным было провозглашение женским персонажем обретения власти над мужчинами, так, например в фильме «Дьявол — это женщина» (реж. Джозеф фон Штернберг, 1935 год) героиня Кончита Перес (Марлен Дитрих) заявляет, что мужчины — ее рабы, и рады быть ими, а фильм «Мата Хари» (реж. Джордж Фицморис, 1931 год), главную роль в котором

сыграла Грета Гарбо, рассказывал о шпионке времен Первой мировой войны, которая использует свою сексуальность для получения секретной информации. Тем не менее, большинство фильмов с Гретой Гарбо или Марлен Дитрих заканчивались тем, что эти сильные и независимые женщины уступают мужчине, тем самым подтверждая патриархальную установку, что настоящей женщиной женщину делает только любовь мужчины, брак и рождение детей как единственно важное в жизни.

С 1934 года влияние на кинематографическую индустрию оказывает Кодекс Хейса, регламентирующий содержание выпускающихся на экраны фильмов. В частности, возникли запреты на использование ненормативной лексики, демонстрацию наготы, наркотиков, убийств и жестокости. Привнося католические постулаты в киноиндустрию Голливуда Кодекс Хейса стал способом угнетения женщин: требовалось утверждать святость семьи, ограничение сексуальности и сексуальной активности, порицать репродуктивную свободу женщин.

Хотя женщины вамп и независимые андрогинные женщины первой половины XX века уже обладают характеристиками *femme fatale* (гордость, алчность, похоть), они являются некой «пробой пера», представляют собой не до конца продуманные образы. Ограничения, установленные Кодексом Хейса и участие США во Второй мировой войне потребовали нового, гораздо более коварного представления женщин. Фостер Хирш в книге «Темная сторона экрана: фильм нуар» пишет, что «предубеждение против женщин, которое проходит через американские фильмы, достигает своего апофеоза в нуаре, который множит прекрасных женщин-паучих. В фильмах присутствуют и другие женщины: кроткие жены со стальной моралью, влюбляющиеся, чистые женщины. Но доминирующим образом является тот, который воплотила Барбара Стэнвик в “Двойной страховке”: женщина как смертельно опасная соблазнительница. Силу и постоянство этого образа женщины как аморальной

разрушительницы мужской силы можно отчасти объяснить перераспределением ролей в военное время как дома, так и на работе»⁸⁹.

Таким образом, можно заключить, что образ нуарной *femme fatale* имеет глубокие культурные корни, связанные с доминантой патриархальной идеологии и ее стремлением не дать женщине обрести независимость. Также можно проследить эволюцию образа от однозначно злых и плохих мифологических героинь, до сложных фигур *femme fatale* классического нуара, на определение которой существуют различные точки зрения, доказывающие неоднозначность и сложность этого образа.

2.2 Кинематографические воплощения *femme fatale* в фильмах нуар

Появление *femme fatale* в нуаре 1940-х и 1950-х годов, также, как и в предыдущие эпохи, было связано с историческим контекстом и идеологическими требованиями патриархальной идеологии. Репрезентация *femme fatale* в нуаре была продиктована интерпретацией представления о возвышенном положении женщин в середине XX века: доступ к социальным, политическим и экономическим привилегиям, частый отказ от традиционно второстепенной роли жены и матери в нуклеарной семье, позволил женщинам приобретать средства экономической и политической власти. Достижения женщин расценивались как возможность разрыва в устойчивом функционировании патриархальной инфраструктуры, которая рассматривала их как присвоение исключительно мужских привилегий. Идеологический пересмотр ситуации был произведен через образ высокомерной, злой, распущенной и смертельно опасной для мужчин роковой женщины.

Конкретные персонажи античной мифологии, Библии или средневековых легенд, как правило, в нуаре не воплощались, но *femme fatale* несли в себе все их особенности — агрессивная сексуальность, мстительность, нарциссическое

⁸⁹ Hirsch, F. *The Dark Side of the Screen: Film Noir* / F. Hirsh // N.Y.: Da Capo Press, 2001. — P.20.

любопытство, разрушительный характер поведения и т.д. У нуарных *femme fatale* нет детей, они часто находятся в сложной, нетрадиционной семейной ситуации, которая ставит их в жалкое или даже отвратительное положение. Они, зачастую, оказываются ответственны за смерть их партнера-мужчины, например, в фильме «Сансет бульвар» (реж. Билли Уайлдер, 1950 год) Норма Десмонд (Глория Суонсон) стреляет в Джо Гиллиса (Уильям Холден), поскольку он пытается ее бросить, а в «Двойной страховке» (реж. Билли Уайлдер, 1944 год) Филлис Дитрихсон (Барбара Стэнвик) убивает Уолтера Неффа (Фред МакМюррей), хоть и не может нажать на курок второй раз. Обе женщины представлены как сирены, которые с помощью сексуальности контролируют мужчин и лишают их автономии: Норма Десмонд использует Джо Гиллиса как любовника под предлогом работы над ее сценарием, Филлис Дитрихсон соблазняет Уолтера Неффа, чтобы убить мужа и получить деньги. Обе женщины представлены исключительно тщеславными и высокомерными.

В книге «На одинокой улице: фильм нуар, жанр, мужественность» Фрэнк Крутник пишет, что «враждебность в отношении женщин в “жестких” триллерах остро свидетельствует о проблемах у мужчин, т.е. эти страшные, но привлекательные женщины, как правило, представляют собой внутренний конфликт мужской идентичности. Непоследовательность, которой отмечаются цели и мотивация *femme fatale* возникают из-за противоречивых желаний, которые герой проецирует на нее. В этом случае *femme fatale* становится одним из главных средств самоопределения героя. [...] Становится ясно, [...] что женщина никогда не сможет обладать такой силой над героем, если он сам не позволил ей сделать это (поддавшись соблазнению). Мало того, что такие герои совершенно точно имеют проблемы в отношениях с женщинами, но они также подвергаются таким процессам как переоценка (сексуальности) и девальвация (субъективности). Следовательно, им трудно стабилизировать свою собственную идентичность. *Femme fatale* часто используют как “козла отпущения” для оправдания подрыва доверия к структурирующим механизмам

мужской личности»⁹⁰. И хотя ряд других факторов также несет ответственность за давящую атмосферу отчуждения и отчаяния, пронизывающую фильмы нуар, все элементы имеют свои корни в страхе нарушений патриархальной структуры. Отсутствие четких границ и однозначных противоположностей, которые всегда гарантированно помещали мужчину в положение властителя, отражает желание патриархата исправить разрыв в социальной ткани, что проявлено в траектории повествования, концом которого является восстановление *femme fatale* в традиционной нормативной роли жены, домохозяйки, матери, либо ее уничтожение.

Вторая мировая война, отсутствие мужчин на родине, косвенно открыло женщинам доступ к достижениям в экономической, политической и социальной сферах. Феминистские достижения, на которые возложили ответственность за дестабилизацию мужской идентичности, требовали от патриархата нового идеологически выверенного образа роковой женщины, выражающего мужское презрение и мужской страх перед сексуальным дисбалансом. Увеличение доли женщин среди населения, переход женщин в сферы, в которых преобладали мужчины, нанесли американскому мужскому населению психологический ущерб и, естественно, породили желание восстановить «нормальный» социальный порядок. В фильме «Рассчитаемся после смерти» (реж. Джон Кромвелл, 1947 год) мужской страх возможного равенства с женщинами выражается фразой Рипа Мердока (Хамфри Богарт), которую он адресует Корал Чендлер (Лизабет Скотт): «Женщины должны быть размером с пробирку, сантиметров 10 в высоту. Когда мужчина куда-то идет он берет ее с собой, кладя в карман и точно знает где она. Он приходит в свой любимый ресторан, ставит ее на стол и обменивается парой слов со своими приятелями, не боясь, что его перебьют. Но когда приходит вечер, и она становится ему нужна прекрасной и во весь рост, — он просто взмахивает рукой, и она тут как тут».

⁹⁰Krutnik, F. In a lonely street: film noir, genre, masculinity / F. Kruthik // London: Routledge, 1991. — P.63–64.

Женщина в 1940-х и 1950-х годах представляла непосредственную угрозу традиционному американскому образу жизни, а следовательно, и мужскому превосходству. Вторая мировая война потребовала выхода женщин на работу, часто на прежде занимаемыми мужчинами рабочие места. Срыв в социальной иерархии освободил женщин, ранее придерживавшихся традиционных ролей и отвечающих культурным ожиданиям американского общества, и позволил им существовать вне рамок строгого ограничения безопасных и привычных функций жены, матери, дочери. Женщины стали рабочей силой, а следовательно, получили доступ к финансовой независимости, что рассматривается как подрыв мужского превосходства и угроза патриархальному доминированию. По словам Фрэнкам Крутника «женщины, получающие деньги, противоречат мужской экономической системе и угрожают безопасности и преобладанию мужского желания»⁹¹.

Как и во все предыдущие эпохи существует дихотомия женского образа, «есть также два основных вида женщин в фильме нуар: *femme fatale* и любящие жены и матери. *Femme fatale* интересны, интеллектуальны и часто могущественны, тогда как жены и матери скучны и безвкусны. Несмотря на это, последний вид является идеальной ролью, предписанной женщине. *Femme fatale* лучше характеризуется личным интересом, в то время как ее противоположность способна на все из преданности мужчине»⁹². *Femme fatale*, лишенная самоотверженной преданности, не определяется отношением к кому-либо, и поэтому представлена эгоистичной, самовлюбленной и вредной.

В таких фильмах как «Бог ей судья» (реж. Джон М. Стал, 1945 год), «Одержимая» (реж. Кертис Бернхардт, 1947 год), «Водоворот» (реж. Отто Премингер, 1949 год), «Без ума от оружия» (реж. Джозеф Х. Льюис, 1950 год), «Сансет бульвар» изображены женщины, кажущиеся безумными. Но все эти фильмы также изображают ограничения современных женщин, созданные

⁹¹Krutnik, F. In a lonely street: film noir, genre, masculinity / F. Krutnik // London: Routledge, 1991. — P. 251.

⁹²Tuska, J. Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective / J. Tuska // Westport: Greenwood Press, 1984. — P.202.

такими социальными институтами как семья и брак, и даже Голливуд, в случае «Сансет бульвара». Эти ограничения лишают женщин энергии, помещая их в гендерно нормативные условия, зачастую считающиеся безопасными зонами бытовой жизни. Женщины вне этих безопасных зон представлены психически нестабильными, буквально сумасшедшими, готовыми действовать, жестоко реагировать на тех, кто пытается управлять их жизнью. Таким образом, одним из устойчивых кинематографических представлений о патологии характера является *femme fatale*, которая заманивает мужчин в опасные или компрометирующие ситуации. Будучи сексуально свободными и потенциально опасными, подверженными коррупции и жадности, они, зачастую, олицетворяют антисоциальные и нарциссические расстройства личности, признаками которых являются нарушения в социальных отношениях, подверженность аффектам и импульсивность, отклонение от культурных ожиданий.

В «Одержимой» стремление Луизы (Джоан Кроуфорд) иметь осмысленную жизнь, имеющую ценность и подконтрольную ей, приводит к психозу. Фильм дает понять, что класс и пол не только источник, но и определитель болезни Луизы. Она прибывает в психиатрическое отделение больницы с тем, что диагностировано как кататонический ступор. Социальная среда фильма, созданная двумя врачами Луизы, выражается исключительно в терминах психического заболевания. Так, например, доктор Уиллард (Стэнли Риджес) видит источник неспособности современного общества процветать в том, что «это наша цивилизация самая страшная болезнь». Таким образом, больны все, а не только Луиза.

Луиза увлечена романтической любовью. Ее одержимость своим любовником Дэвидом (Ван Хефлин) представляет извращенное выражение желания, которое направлено на социальную реальность сильных и умных женщин Америки. В одни моменты Луиза демонстрирует обман и гнев, в другие — воспитанность и доброту. Луиза пытается найти удовлетворение,

возможно, в браке с Дином Грэхэмом (Рэймонд Мэсси), но Дэвид продолжает появляться, вынуждая Луизу испытывать ненависть и вину. Это отчаяние достигает пика в тот момент, когда Дэвид и Кэрол Грэхэм (Джеральдин Брукс) начинают официальный роман. В конце концов Луиза теряет способность различать реальность и фантазию, собственные чувства предают ее, она прибегает к насилию.

«Западня» (реж. Андре Де Тот, 1948 год) является примером нуара, отличающегося тоном моральной неопределенности, ставящей под сомнение характерные образы мужчин и женщин. История показывает кризис среднего возраста Джона Форбса (Дик Пауэлл), который и приводит к его прелюбодеянию с Моной Стивенс (Лизабет Скотт). Фильм начинается с введения зрителя в пригородную жизнь Джона Форбса с его женой Сью (Джейн Уайетт). Первая сцена представляет завтрак, и уже в ней проявлены гендерные нормативные установки: «Завтрак на столе», — говорит Сью. «А где же ему еще быть?», — отвечает Джон. Сью напоминает ему, что он Джон Форбс, представитель среднего класса, основа государства. Искажение гендерных ролей же проводится Моной, которая говорит Форбсу, что он «маленький человечек с портфелем».

Несмотря на сочувствие, которое вызывает Мона, она четко определена как *femme fatale*, чьи желания и амбиции сформулированы в ее владении профессией, желании быть счастливой в отношениях, любви к приключениям.

Рекламная компания фильма: «Человек может быть таким же сильным как сталь... но где-то есть женщина, которая ломает его!» противоречит теплому и сочувственному изображению Моны в фильме. Таким образом, как и во многих других фильмах нуар, у женщины, обозначенной как *femme fatale*, есть и собственная личная история. В соответствии с рекламной компанией фильма Мону можно признать разрушительницей мужских жизней, но принимая во внимание его содержание, Мона не столько разрушает, сколько выявляет желание в мужчинах.

В фильме «Объезд» (реж. Эдгар Дж. Ульмер, 1945 год) через героиню фильма Веру (Энн Сэвадж) проецируется женское сопротивление и утверждение патриархального порядка. По словам Джеймса Наремора, Вера «безжалостна, жестока и полубезумна ... она делает каждую *femme fatale* более благородной, в сравнении»⁹³. Веру можно назвать одной из самых жестоких *femme fatale* в истории кино. Однако, «Объезд» предлагает комментарий о становлении женщины с точки зрения образов добра и зла. Например, главный герой, Эл Робертс (Том Нил), сопровождает профиль Веры таким закадровым комментарием: «Она смотрела вперед, глаз ее не было видно. Впрочем, она была по-своему красива. Разумеется, это была не красота киноактрис или женщин, которых вы мечтаете взять в жены. Естественная красота. Красота, которая почти незаметна, потому что естественна... И вдруг она повернулась ко мне». Шок узнавания сбивает привычные представления о женщинах. В этой сцене образный портрет Веры сменяется разочарованием угрожающей реальности. Фильм «Объезд» — борьба идеала против реальности, учитывающая сложность фактического опыта людей в формировании и идентификации с гендерными ролями. Представления о женщинах, отрицающие ее сложную личность, позволяют мужчинам отрицать ее субъективность и объясняют «высокий спрос» на нее. Но Вера честна, она мотивирована необходимостью.

В образе Эллен Берент (Джин Тирни) из фильма «Бог ей судья» восстание против традиционных ценностей можно увидеть в борьбе с материнством. Она не может справиться с бременем беременности, но хочет сделать Дика (Корнел Уайлд) счастливым. Беременность Эллен определяет в терминах лишения свободы («Этот ребенок взял меня в плен. Я ничего не могу сделать, никуда не могу пойти»), что позволяет предположить, что безумие Эллен, по крайней

⁹³Naremore, J. *More than Night: Film Noir in its Contexts* / J. Naremore // Berkeley: University of California Press, 2008. — P. 149.

мере частично, произошло в результате ее собственного разобщения общественных ожиданий и собственных ощущений.

Фигура Эллен не только стандартная *femme fatale*, но и портрет женской власти как извращения, когда она вынуждена находиться в нормативной ролевой модели. Последний жест Эллен является окончательным в извращенности, так как она отравляет себе, чтобы подставить своего мнимого соперника, женщину, связанную на протяжении всего фильма с природой, — Рут Харленд (Джинн Крейн).

На определенном уровне любой зритель признает, что Эллен является сумасшедшей. Но фильм, как и большинство фильмов нуар, создает контекст, усложняющий прочтение *femme fatale* Эллен как однозначный и простой образ. Крайность действий Эллен вызвана воздействием социальных институтов, подвигающих ее к психотическому поведению.

Независимость, к которой стремятся *femme fatale*, часто визуально представлена как самовлюбленность и нарциссизм: женщина смотрит на собственное отражение в зеркале, игнорируя человека, которого она будет использовать, чтобы достичь своей цели, часто женщины окружены своими изображениями, портретами и фотографиями. Зеркальный мотив также способствует путанице фильма нуар: никто и ничто не является тем, чем кажется.

Знакомство с женщиной через портрет или фотографию является обычным явлением для нуара. В первой части фильма «Лора» (реж. Отто Премингер, 1944 год) женский образ представлен только изображением; в картине «Женщина в окне» (реж. Фриц Ланг, 1944 год) профессор Уэнли (Эдвард Г. Робинсон) соблазнен изображением женщины, которое он видит в витрине магазина; первое изображение Джойс Харвуд (Вероника Лейк) в «Синем георгине» (реж. Джордж Маршалл, 1946 год) — фотография у мужа на столе; Мона Стивенс впервые предстает на страницах модельного портфолио в «Западне». Представление женщины через изображение позволяет говорить о

первоначальном статусе женщины как придуманного мужчинами образа, находящегося на службе мужских фантазий.

В фильмах нуар использование закадрового повествования связано с героем-мужчиной, часто детективом, чей монолог обособлен и циничен. Он функционирует так, чтобы поставить зрителя в позицию персонажа, что позволяет войти в мир фильма через его слова. Закадровый голос обладает авторитетом, но также порождает и сомнение о восприятии героя и интерпретации им событий, включая, в том числе, и неуверенность в себе. Исключительно мужская позиция закадрового голоса говорит о том, что женщине не предоставляет привилегия обладания собственной точкой зрения. Проявляя сексуальную инициативу, перенимая мужскую роль и становясь, в некотором смысле, агрессором, *femme fatale* приводит гетеросексуальные влечения к характеру подозрения и угрозы. Из-за чего финал отношений, зачастую, фаллический и жестокий, связанный с насилием и убийством (как правило, с участием пистолета, который является фаллическим символом). Одним из немногих исключений является фильм «Милдред Пирс» (реж. Майкл Кертис, 1945 год), в котором история рассказана через флешбеки женщины, главной героини. Несмотря на эту особенность, фильм утверждает патриархальные ценности и ставит под сомнение независимость женщины.

Социальная реальность времени породила психическую реальность, в которой через образ *femme fatale* была отображена замена женщинами мужчин на работе и дома, что вызвало кризис мужской идентичности. Во многом это фантазийный статус; так, по словам Фрейда, невротик опирается на фантазийный мир, некое хранилище шаблонов и материалов для построения реальности, при сопоставлении которых с реальностью и порождается тайный смысл, символическое значение⁹⁴. Многие фильмы нуар близки к фрейдистской схеме, согласно которой мужчина, «влюбляется» в женщину, у которой уже

⁹⁴ Фрейд, З. Утрата реальности при неврозе и психозе [Электронный ресурс] / З. Фрейд // Режим доступа: <https://psychic.ru/articles/classic03.htm>

есть муж или жених, но в женщину, внушающую сомнения в своей верности и порядочности. Таким образом проявляется чувство ревности, которое «является потребностью влюбленных этого типа»⁹⁵. Мужчина при этом стремится спасти любимую и от другого мужчины, и от морального упадка. Фрейд связывает такие отношения с эдиповым комплексом: двуличная *femme fatale* становится для мужчины суррогатной матерью и дает ему возможность почувствовать себя своим отцом.

Сценарий двуличности *femme fatale* позволяет испытывать мазохистское удовольствие, которое связано с ее нахождением в плену патриархальных отношений. Насильственное возмездие, настигающее *femme fatale*, свидетельствует не только о патриархальной идеологии, но и о желании мужчины контролировать и наказывать объект своего желания. Конечно, желание само по себе, включает в себя риск потери объекта, которому человек отдал часть себя, отсюда образ *femme fatale* как аморальной разрушительницы мужской силы. Но часто герой сознательно подчиняется *femme fatale* (как это делает Уолтер Нефф в «Двойной страховке»), ибо именно ее опасной сексуальности он вождедеет.

Соединение желания со смертью является ключевой особенностью нуара, в нем американское кино впервые находит форму, в которой можно представить желание как нечто, что не только делает желающего субъекта беспомощным, но и подталкивает его или ее к деструктивному поведению. Так, в «Двойной страховке» влечение Уолтера Неффа к Филлис Дитрихсон неразрывно связано с его знанием о ее желании убить мужа и получить деньги.

Сексуальность *femme fatale* часто воспринимается как ее отличительная черта и оружие, во многих фильмах выступающая как угроза гендерным соглашениям. Тем не менее женские персонажи определяются не только сексуальностью, но и более широким спектром желаний: стремлением

⁹⁵ Фрейд, З. Об особом типе «выбора объекта» у мужчины [Электронный ресурс] / З. Фрейд // Режим доступа: <https://freudproject.ru/?p=1960>

нарушить или перешагнуть нормативные женские роли, стремлением к более обеспеченной жизни. Большинство персонажей, идентифицируемых как *femme fatale*, сексуальны, но не только традиционная сексуальность делает их неотразимыми, но и неоднозначность, самостоятельность, независимость.

Длинные волосы, яркий макияж, ювелирные украшения и сигареты являются символами чувственности *femme fatale*. Эти героини заинтересованы в моде и стиле, поскольку стремятся быть замеченными. Часто они владеют огнестрельным оружием, например, пистолетом, который является источником фаллической силы. Для *femme fatale* значительно визуальное представление, она как правило снята так, чтобы подчеркнуть ее сексуальность. Часто для этого используются смягчающие фильтры и резкое освещение, подчеркивающие строгое, бледное лицо. Мода нуарного фильма либо подчеркивает хитрость *femme fatale* через нарочито женственные, сексуальные и даже провокационные платья, либо акцентирует внимание на ее независимости через геометрические формы костюмов.

Филлис Дитрихсон в «Двойной страховке» демонстрирует ряд порочных, расчетливых поступков. В самом начале фильма она соблазняет молодого страховщика Уолтера Неффа и манипулирует им, чтобы убить мужа и получить страховку за его жизнь. Она переходит к холодному участию в убийстве, и позже мы обнаруживаем, что она отравила первого мужа. Когда в схеме возникают осложнения, она пытается убить и страховщика. После убийства своего мужа Филлис представлена как фаллическая женщина, которая ищет возможность узурпировать мужскую власть (стремление к богатству, разрушению семьи, контролю над Уолтером). Но ее неспособность сделать смертельный выстрел в кульминационной сцене с Уолтером означает внутреннюю слабость, предполагающую, что она не может соответствовать своему фаллическому желанию. С другой стороны, сила Уолтера демонстрируется легкостью, с которой он убивает ее.

Женщин, которые смотрели этот фильм, стремились убедить, что нарушение патриархальной структуры смертельно. Поддержание традиционной семьи и нормативных женских ролей в послевоенное время было первостепенным, а девиантность и поведение а-ля Филлис Дитрихсон были неприемлемы. Таким образом, моралью было неизбежное наказание за нарушение патриархального порядка, поскольку американские культурные ценности должны были быть сохранены для возвращающихся с войны ветеранов.

Психопатология персонажа, персонифицированного в *femme fatale*, может рассматриваться как репрезентация некоторых женоненавистнических концептуализаций того времени. Одновременно с тем эти персонажи могли создать некий культурный образ для реальных женщин 1940-х и 1950-х годов как отражение моды и стиля, характера личности и социального статуса. Двунаправленность *femme fatale* может рассматриваться как представление в американском обществе новой женской роли, которая может рассматриваться и как уничтожительница культурных ценностей, так и как предшественница новой свободной женщины 1960-х годов.

В большинстве фильмов нуар женщина пытается получить или уже имеет средства власти, в первую очередь — деньги, рассматриваемые как символический фаллос и являющиеся явной эмблемой мужской власти. Такие *femme fatale* как Филлис Дитрихсон (из фильма «Двойная страховка»), Бриджит О'Шонесси (из фильма «Мальтийский сокол»), Норма Десмонд (из фильма «Сансет бульвар») обладают или находятся в процессе приобретения денег, как инструмента контроля. Преступление в этом мужском царстве власти часто совершается через владение и искусное обращение женщины с оружием, которое становится эмблемой ее неестественной фаллической силы. Поскольку она инвертирует власть, то по отношению к *femme fatale* должны быть применены санкции, возвращающие ее в подчиненное положение, будь то деменция (Норма Десмонд), убийство от руки или из-за героя мужчины

(Филлис Дитрихсон), заключение под стражу (Бриджит О'Шонесси), традиционная роль жены (Гильда), т.е. женщина обязана платить за преступления против мужской системы — за попытку получения средств власти или обладание ими. Таким образом фильм нуар удовлетворяет свое детективное повествование, поскольку осуществляется некоторая форма возмездия за преступную деятельность, а также общество возвращается в исходное состояние равновесия, поскольку «загадка» (в лице *femme fatale*) выявлена и обезврежена.

Брэндон Френч утверждает, что американские мужчины после Второй мировой войны возложили на женщин ответственность за неудачи в политике и экономике, и за последующее несоответствия ожиданиям компенсации за участие в войне, таким образом, сделав женщину символом разочарования в Американском обществе и государстве в целом⁹⁶. С другой стороны, Аннет Кун предлагает возможную положительную интерпретацию *femme fatale*: «Возможно, единственное, что можно установить с какой-либо степенью определенности, — это то, что в структурном и тематическом аспектах классический голливудский нарратив пытается восстановить женщину в “правильном месте”. Однако эта попытка не всегда может быть успешной, особенно в тех случаях, когда повествование ставит вопросы, решение которых невозможно. Такое нарушение повествования было замечено как сигнал отказа Голливуда держать женщин в рамках классической структуры повествования. В фильмах нуар, чьи сюжеты обычно строятся вокруг преступления и его расследования детективом, очень часто для женского персонажа устанавливается дополнительная, требующая решения тайна, независимая от загадки преступления. Во многих фильмах нуар, на самом деле, фокус истории может смещаться между раскрытием преступления и решением женского вопроса. Однако, хотя бы из-за того, как загадки составляются в фильмах нуар,

⁹⁶ French, B. On the verge of revolt: women in American films of the fifties / B. French // N.Y.: Ungar, 1978. — p. xix – xx.

существует тенденция к чрезмерному повествованию. Этот избыток часто сосредоточен на неспособности нарратива полностью справиться с женским вопросом»⁹⁷.

Таким образом, если кинематографическая *femme fatale* может быть интерпретирована как «неспособность справиться с женским вопросом», ее воплощения в XX веке, хотя все еще идеологически манипулятивные, не должны быть полностью отрицательными. Это означает, что хотя доминирующая патриархальная идеология распространялась через кинематографическую среду и продолжала увековечивать представление о врожденной деструктивности независимых и бездетных женщин в образах роковых женщин в общем, и нуарной *femme fatale* в частности, она обязательно потерпит неудачу в попытке повсеместного насаждения такого восприятия. Тем не менее, доминирующая патриархальная инфраструктура продолжает использовать фигуру роковой женщины в популярных культурных дискурсах, сохраняя свою власть.

Потенциальное разрушение патриархальной инфраструктуры часто передается путем применения нетрадиционных для Голливуда визуальных и повествовательных средств. Стилистические и тематические решения подчинены цели создания видения, которое не только аналогично психическому состоянию главного мужского героя фильма, но и мужчин после Второй мировой войны вообще, каждый из которых существует в морально и структурно неоднозначном мире. Фильм нуар, используя конкретную стилистику, отражает социальное, культурное, идеологическое, политическое чувство замешательства и неопределенности. Эта стилистика включает в себя многочисленные варианты освещения, кадрирования, композиции. Фильмы нуар предпочитают использовать высококонтрастное освещение, создающее глубокие тени и косые лучи света, пронизывающие кадр. А использование

⁹⁷ Kuhn, A. *Women's Pictures: Feminism and Cinema* / A. Kuhn // London: Routledge and Kegan Paul, 1982. — p. 35.

освещения одинаковой интенсивности, как для актеров, так и для декораций, усиливает настроение безнадежности и фатализма.

Использование в фильмах нуар нетипичных ракурсов подчеркивает дезориентированность изображаемого мира. Дополнительное искажение придает использование широкоугольных объективов при съемке крупных планов. Высокая глубина резкости, создающая одинаковый акцент на всех аспектах кадра, используется во многих нуарных фильмах для превращения кинопроизведения в замкнутую вселенную. Сочетание резких ракурсов с почти отсутствующим движением камеры, навязчивые крупные планы деталей, отказ от монтажа — все это создает напряжение и дискомфорт.

Композиционные решения в фильмах нуар также призваны дезориентировать зрителя, в соответствии с дезориентацией героя. Для того, чтобы представить мир, утративший стабильность и безопасность, фильм нуар, в отличие от традиционного голливудского предпочтения горизонтальным линиям, использует вертикальные и диагональные, «разрезающие» экран, создающие ощущение беспокойства. Композиционное напряжение создается преувеличено низкими потолками, делающими помещения тесными, способствующими ощущению клаустрофобии.

Стилистические решения в сочетании с тенденцией доминирования женщины над мужчиной в кадре представляют собой визуальную угрожающую среду, которая мало отличается от той, которая представлялась американским мужчинам в середине XX века. Как отражение потери авторитета американца и социального бесправия в связи с независимостью женщины, *femme fatale* несет ответственность за подчиненное композиционное положение главного героя мужского пола и трагическую развязку во вселенной нуара.

Отношение к женщине в нуаре позволяет предположить, что на нее возлагают вину за общественный распад, потенциальное разрушение и исчезновение привычной структуры семьи. Послевоенная ситуация вытеснила мужчину с главенствующих позиций и представляла угрозу для

идеологической инфраструктуры в целом. Антифеминизм послевоенных годов возложил на женщин ответственность и за болезни — либо потому что они были плохими матерями, либо потому что они оставили дома из-за работы. Мужской страх утраты главенства выражается и в том, что в нуаре почти отсутствует «нормальная» семья. Сильвия Харви объясняет, что «представление института семьи, которое во многих фильмах служит механизмом, посредством которого желаемое достигается, в фильмах нуар служит средством выражения разочарования»⁹⁸. Функционируя как одна из идеологических основ западного общества, семья — необходимый институт для продолжения патриархального контроля. «Семья — это арена, освященная обществом для размножения и воспитания детей. Бесплатный труд, который требуется от матери для воспитания ребенка, служит узакониванию целого ряда практик, притесняющих женщин. Более того, в своей иерархической структуре семья с отцом во главе, матерью в подчинении и полностью зависимыми детьми, предлагает легитимизирующую модель или метафору для иерархического и авторитарного общества»⁹⁹. Почти все *femme fatale* в нуаре имеют амбиции, находящиеся за пределами брака и деторождения. Явно бесплодная *femme fatale* определяет себя не через мужа и не через детей, становясь угрозой для идеологического функционирования семьи.

Культурные трудности в реакции на сложные портреты амбициозных женщин во многих случаях заставляют ограничивать образы привычными категориальными границами *femme fatale*. Такие ограничения можно проиллюстрировать на примере фильма «Милдред Пирс». Милдред (Джоан Кроуфорд) изо всех сил старается добиться успеха в жизни, найти общий язык с эгоистичной дочерью Ведой (Энн Блит). Часто этот фильм прочитывается как нападение на плохих матерей, работающих женщин. Но зритель не должен

⁹⁸ Harvey, S. *Woman's Place: The Absent of Film Noir* / S. Harvey // *Women in Film Noir*. — London: British Film Institute, 1998. — P. 23.

⁹⁹ Harvey, S. *Woman's Place: The Absent of Film Noir* / S. Harvey // *Women in Film Noir*. — London: British Film Institute, 1998. — P. 24.

отождествлять себя с точкой зрения Веды, поскольку фильм изображает тяжелое положение Милдред, ее близость к самоубийству, стремление выбраться из нищеты, любыми способами. История Милдред становится примером функционирования семьи как локуса женского угнетения в рамках капиталистической экономики. Милдред — символ ложной материнской преданности. Она одинока и тревожна, но способна проявлять смелость перед лицом горя. Ее дочь Веда — зарождающаяся *femme fatale*, лучшее выражение собственной матери. Переход Милдред в позицию отца, мужчины, приводит к краху порядка в ее мире. В фильме Милдред предана не только Ведой, но и ее мужем Монти (Закари Скотт) и партнером Уолли (Джек Касрон), что также может толковаться как выражение беспокойства по поводу женщин, стремящихся к власти и независимости.

Чтобы сохранить себя, патриархальная культура проецирует на женские образы вечную оппозицию хорошей девочки и роковой женщины. Через репрезентацию оппозиций фильм нуар критикует разделение пространства, указывая на одержимость современной культуры определением социальных пробелов, связанных с полом. В нуаре демонстрируется деструктивный характер границ через показ того, что происходит, когда женщины их пересекают: они становятся серьезной угрозой для патриархальной культуры. Поющая «Put the Blame on Mame» Гильда (Рита Хэйворт) ставит женоненавистническое клеймо на женщин, отказывающихся от нормативных ролей. В «Гильде» (реж. Чарльз Видор, 1946 год) Джонни Фаррелл (Гленн Форд) не выдерживает вербальной, психологической, сексуальной власти Гильды над ним; он сравнивает женщин с насекомыми, бурно и жестоко реагирует на Гильду. Главные герои мужского пола в нуаре всегда несут ответственность за свою судьбу и это позволяет прочитывать *femme fatale* как результат мужской проекции.

Часто *femme fatale* становится толчком к суждению о людях, которые ее окружают. К такому, например подталкивает героиня фильма «Лора», тайна

которой полностью является результатом мужской проекции. Анджела Мартин считает, что «Лора выражает только что-то из *femme fatale*, поскольку проецирует поведение мужчин вокруг нее. Лора сама становится пассивным и неподвижным образом во время ее долгого отсутствия во время выходных, позволяющего другим персонажам воссоздать ее в пространстве по-своему. Но это тени, отброшенные мужскими персонажами; мужскими персонажами, которые делают Лору *femme fatale*; тогда как Лора просто выявляет то, что уже есть (то есть, конечно, настоящее женское преступление)»¹⁰⁰.

В фильме «Синий георгин» Джонни Моррисон (Алан Лэдд) говорит спасибо и прощается с неизвестной в данный момент женщиной, позже идентифицированной как Джойс Харвуд, которая подвезла ветерана войны в Малибу. Джонни говорит прощаться очень трудно», на что женщина отвечает: «Почему? Ведь до сегодняшнего вечера ты меня никогда не видел». И Джонни говорит, что «все мужчины видели тебя где-то. Самое трудное — найти тебя вновь». Этот диалог является примером превращения женщины из личности в только образ обобщенного мужского желания идеальной женщины. Джойс Харвуд существует только в мыслях Джонни, тогда как настоящая женщина никогда не смогла бы соответствовать идеальному ангельскому образу.

Одна из главных черт *femme fatale* — ее способность к обману. Недостаток доверия к женщинам становится проблемой не только в определении женской идентичности, но также часто является источником разрушения. Нуар четко очерчивает двойственную природу выбора, доступную для женщин: это либо ловушка в царстве нормативных ролей, домохозяйства, экономической зависимости, либо преступный путь, свободный и захватывающий, но фатальный и всегда ведущий к трагическому концу.

Использование в фильмах нуар мотива двойничества в образе *femme fatale* подчеркивает послевоенное чувство замешательства мужчин

¹⁰⁰ Martin, A. "Gilda Didn't Do Any Those Things. You've been Losing Sleep Over!": The Central Women of 40s Film Noir / A. Martin // *Women in Film Noir*. — London: British Film Institute Publishing, 1998. — P. 213–214.

относительно границ женского функционирования. Как и реальный ветеран Второй мировой войны, главный мужской герой нуара не может быть уверен в своем привычном образе женщины или полагаться на него. В большинстве фильмов нуар раскрывается двуличность *femme fatale* через визуальное разделение светом или через зеркальные отражения, фотографии и картины, а также через сюжетные и тематические связи между персонажами с общими чертами или использование *femme fatale* нескольких имен. Для того, чтобы предоставить мужчине более стабильное и безопасное патриархальное расположение, женщина должна быть либо восстановлена в традиционную роль, либо уничтожена. Это, как и все другие факторы, подтверждающие мужское господство, влечет за собой подрыв женской идентичности. Будучи на экране злой и двуличной, сексуально раскрепощенной и деструктивной, *femme fatale* может рассматриваться как плод мужского беспокойства по поводу утраты своей роли в семье, профессиональной деятельности, обществе. Таким образом, *femme fatale* представляет собой высшую точку женоненавистнической фантазии: контролируя собственную сексуальность такие женщины выпадали из патриархальной системы контроля. Ее двуличность становится едва ли не самой главной ценностью, поскольку она не только способна на обман ради получения денег и власти, но также она способна скрывать свои истинные намерения вне зависимости от обстоятельств, что зачастую, и приводит к трагическому финалу *femme fatale*.

Женщина в фильме нуар помещается в качестве «загадки», которая тянет повествование и должна быть разрешена, чтобы успешно завершить историю. Это чувство необходимости окончательного перемещения женщины в подчиненное положение для завершения фильма описывается Аннет Кун: «Женщина, возможно, должна быть возвращена на свое место, чтобы восстановить мир. В классическом голливудском кино это проявляется в ограниченном количестве способов: женский персонаж может вернуться в семью, влюбиться, “получить своего мужчину”, выйдя замуж или иным

образом приняв “нормальную” женскую роль. Если этого не происходит, она может быть непосредственно наказана за нарушение путем объявления вне закона или даже смерти»¹⁰¹. Таким образом, миф о сильной и сексуально свободной женщине разрушается мужским доминированием и преобладанием нормативных ролей.

В фильме «Мальтийский сокол» (реж. Джон Хьюстон, 1941 год) главным героем является не только частный детектив Сэм Спэйд (Хамфри Богарт), но также и статуэтка мальтийского сокола. Поскольку вся история развивается вокруг ее поиска, она представляет собой объект желания, влекущий за собой гибель многих людей. Статуэтка является катализатором, который заставляет *femme fatale* Бриджит О’Шоннесси (Мэри Астор) связаться со Спэйдом и вторгнуться в его мир. Мальтийский сокол — проекция стремления Бриджит к богатству, и через него, к власти и независимости. Она обращается в детективное агентство и пытается нанять Спэйда, он отказывается, но его напарник, Майлз Арчер (Джером Кауэн), очевидно очарованный привлекательностью Бриджит, соглашается. В конечном итоге он умирает из-за своего влечения. Бриджит — женщина, которая соблазняет, эксплуатирует, а затем уничтожает мужчину. Она злая и смертоносная, но также умная, амбициозная и смелая, что делает ее серьезным конкурентом для мужских персонажей. Однако они не пытаются преодолеть свое желание *femme fatale*, они введены в заблуждение своим сексуальным желанием к ней и в результате получают наказание.

Спэйд также очарован Бриджит, своим объектом желания. Она привлекает его еще и потому, что олицетворяет опасность, неизвестность, она остроумная, умеет манипулировать — все это те характеристики, которыми обладает сам Спэйд. Их влечение друг к другу кажется даже агрессивным. Гетеросексуальное влечение вообще оказывается самой большой слабостью

¹⁰¹ Kuhn, A. *Women’s Pictures: Feminism and Cinema* / A. Kuhn // London: Routledge and Kegan Paul, 1982. — P. 34 – 35.

Спэйд — он флиртует с секретаршей Эффи (Ли Патрик), крутит роман с женой Арчера Ивой (Глэдис Джордж) (которая доступна после смерти напарника и становится неинтересной). Однако, в конце фильма Спэйд отправляет Бриджит в тюрьму за убийство Арчера несмотря на ее попытки убедить его не делать этого. Сила Бриджит нейтрализована, она наказана, и таким образом, порядок может быть восстановлен. Мы видим, что Спэйд сопротивляется привлекательности *femme fatale* и отказывается от личных желаний выбирая ответственность перед обществом.

Филипп Марлоу (Дик Пауэлл), в фильме «Это убийство, моя милочка» (реж. Эдвард Дмित्रик, 1944 год) — жесткий, ироничный, остроумный, самоотверженный и одинокий частный детектив в Лос-Анджелесе 1940-х годов. Его враг и объект желания — *femme fatale* — Велма/миссис Грейл (Клер Тревор). Она богатая, красивая и смертоносная жена миллионера, находящаяся в ловушке брачных отношений со стариком, но наслаждающаяся материальной стороной такой «сделки». Она была танцовщицей в ночном клубе, а теперь живет мирной жизнью и не беспокоится о деньгах. И тот, кто хочет испортить ее «новую личность» должен будет заплатить высокую цену. Первый, кто хочет отыскать «старую» миссис Грейл, — Велму, — это Муз Маллой (Майк Мазурки). Для этого он нанимает детектива Марлоу. Но поиск Велмы оказывается связан с поиском ценного жадеитового ожерелья, которое миссис Грейл хочет вернуть. Только в конце фильма мы понимаем, что эти два персонажа, Велма и миссис Грейл, являются одним человеком.

Когда Марлоу встречается миссис Грейл он не скрывает своей оценки ее красоты, запечатленной в фокусировании камеры на кресле и разрезе платья, обнажающем бедро женщины. Многие другие кадры миссис Грейл изображают ее одну, например, когда она приходит к Марлоу в квартиру, или когда она в пляжном домике надевает пальто, стоя на возвышении над Марлоу. Эти кадры придают ей черты исключительности, индивидуальности, власти, они представляют ее как объект очарования, сексуального желания.

Миссис Грейл — архетипическая *femme fatale* фильма нуар, использующая привлекательность и хитрость для манипуляции мужчинами, чтобы получить власть, деньги и независимость. В финальной сцене воспоминания, в пляжном домике, миссис Грейл убита собственным мужем, мистером Грейлом (Майлс Мэндер), который был полностью очарован ей и для поддержания своей мужественности должен был наказать ее. Она должна заплатить за его неудачи своей жизнью. Тем не менее, он и Муз Маллой, ее бывший любовник, должны заплатить за их желание к ней, убив друг друга.

Заключение фильма, скорее мелодрама, чем нуар, когда Марлоу и Энн Грейл (Энн Ширли) уходят вместе и целуются на заднем сидении такси. Энн забывает своего мертвого отца, добро победило зло, порядок восстановлен. Марлоу «награжден» хорошей женщиной, на которой он может жениться, за то, что подавил свое стремление к *femme fatale*, и таким образом, он может жить в соответствии с общественным моральным кодексом, а *femme fatale* наказана за нарушение социальных норм.

Фильмы нуар дают картину переопределения мужественности и женственности, гендерных ролей, домашних отношений. Из-за Второй мировой войны привычная роль женщин как домохозяек и матерей изменилась, они стали зарабатывать деньги и кормить семью. Когда мужчины вернулись с фронта, они почувствовали себя ненужными и преданными из-за изменившегося социального порядка. Более того, изменения привели к путанице в отношении традиционных представлений о сексуальной роли как мужчин, так и женщин. Поэтому, когда в фильмах нуар женщины изображены как доминирующие, хищные, агрессивно сексуальные, независимые, они должны понести наказание за отступление от стереотипной организации гетеронормативных отношений, чтобы «правильный» социальный порядок был восстановлен. «Независимая» женщина 1940-х и 1950-х годов имела только два выбора, работать (обычно танцовщицей в ночном клубе или официанткой), либо жить за счет мужчины. Любое потенциальное прогрессивное отношение к

женщинам было ограничено неприятными альтернативами браку и материнству. Эти два варианта также представлены и в фильмах нуар, более того, эти фильмы предполагают, что когда женщина раскрывает свое желание или пытается следовать ему, то она обязательно должна быть наказана. Она должна подавить свои желания и повиноваться роли, данной ей американским обществом.

Femme fatale — жертва собственного желания независимости, силы; будучи хозяйкой своей судьбы она в то же время является жертвой и страдает от правил и ожиданий общества. Когда она восстает против них, то становится угрозой патриархальной системе, представленной героями мужчинами, детективами, которые изображены как образы для подражания, не поддающиеся соблазнению femme fatale. Детектив вознаграждается восстановлением своей идентичности и мужественности. В таких фильмах как «Мальтийский сокол» и «Это убийство, моя милочка» мужское начало представлено доминирующим, сильным и непобедимым, а женские желания столь смертоносными, что их необходимо подавить, либо уничтожить.

Отображая новую роль женщины в американской культуре, фильм нуар часто выставял женщин в критической и даже уничижительной манере. «Новая женщина» заявляла о себе, но не была санкционирована обществом. Будучи на экране злой, двуличной, сексуально свободной и деструктивной, femme fatale может рассматриваться как плод мужского беспокойства по поводу возможности утраты своей роли в семье, обществе, профессиональной деятельности. Таким образом, femme fatale представляет собой высшую точку женоненавистнической фантазии: контролируя сексуальность, она выделялась из патриархальной системы контроля.

Выводы ко второй главе:

Фигура красивой, но смертельно опасной женщины имеет длинную историю формирования образа. Ее корни можно проследить до библейских

персонажей: Евы, искусившей Адама, Лилит, изгнанной первой жены Адама; до древнегреческих мифов о Пандоре и Сиренах. Каждая такая фигура обладает явно хищнической сексуальностью, которая опьяняет мужчин и лишает их самообладания. Образ роковой женщины часто противопоставляется материнскому и целомудренному образу, так, по словам Симоны де Бовуар «Мать, верная невеста, терпеливая супруга заняты тем, что перевязывают раны, нанесенные мужчинам в сердце вампами и колдуньями»¹⁰². Самые разные проявления роковой женщины в конечном итоге нашли свое кульминационное выражение в образе *femme fatale* нуарного фильма.

Существует огромное количество определений *femme fatale*, неопределенность которых связана также с неопределенностью определения самого нуара: до сих пор не существует четкой договоренности о том, является он жанром, стилем или серией фильмов, но тем не менее нуар остается легко узнаваемым. То же самое можно сказать и об определении *femme fatale*, несмотря на отсутствие четкой договоренности, она является ярким и узнаваемым образом. Очень часто она считается ключевым атрибутом фильмов нуар. *Femme fatale*, как правило, убивают, либо традиционализируют ее роль, хотя позднее, в нео-нуаре это смягчается.

Очарование *femme fatale* связано с ее силой. С одной стороны, она возбуждает желание гетеросексуального мужчины, а с другой — страх. Часто ее эротизм уменьшается именно из-за угрозы, которую она несет в себе. Как правило, такие персонажи провоцируют противоречивые эмоции, от очарования ими до их осуждения. *Femme fatale* всегда является красивой женщиной, заманивающей героя в опасные ситуации, подавляющей его своей неотразимой сексуальностью, — ее классическим воплощением можно назвать Филлис Дитрихсон из «Двойной страховки» и Кору Смит из фильма «Почтальон всегда звонит дважды». Образ *femme fatale*, таким образом, становится выражением идеи о женщине как угрозе стабильности патриархата.

¹⁰² Бовуар, С. Второй пол / С. Бовуар // М.: Прогресс, 1997. — С. 234.

На протяжении всей цивилизованной истории образ роковой женщины использовался как идеологическое ухищрение, происходящее в культурных дискурсах различных исторических эпох в попытке подавить любые социальные изменения, которые считаются угрозой патриархальной инфраструктуре. Во время сильного стресса из-за массовых культурных изменений, улучшений или ухудшений социального, политического и экономического положения женщин, которое дестабилизировало ранее четко обозначенные границы и ставило под вопрос авторитет патриархата, его идеологическая сеть реагирует через свои институты и выступает с отрицательным изображением женщины как рокового образа в культурном производстве (мифология, религия, искусство, литература, кинематограф).

Устойчивая потребность мужчин контролировать, восстанавливать или распоряжаться роковой женщиной не заменяет ее первоначального воплощения как независимой, сильной, желанной. Хотя воплощение *femme fatale* в кино несет в себе потенциал усиления патриархальной идеологии, тем не менее, она также предлагает некоторые пути к феминистскому мятежу, когда кинематографическая *femme fatale* интерпретируется как «неспособность справиться с женским вопросом». В конечном счете, *femme fatale* может быть интерпретирована как необходимое зло для патриархальной эксплуатации, как признак и символ мужского страха перед равенством с женщинами, которое всплывает в те периоды, когда работа патриархальной инфраструктуры находится под давлением, но и как эмблема феминистских начинаний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данной работы был анализ художественных особенностей образа *femme fatale* в фильмах нуар, проводившийся на примере нуара 1940-х и 1950-х годов. Для достижения этой цели были выполнены следующие задачи:

Во-первых, были рассмотрены особенности фильмов нуар, а также теоретические исследования, определяющие место нуара в мировом киноискусстве, выделяющие его специфические черты и особенности.

Во-вторых, была изучена психоаналитическая теория Жака Лакана и ее применение в киноведении, как в качестве самостоятельной теории, так и в качестве фундамента работ других теоретиков кино.

В-третьих, были прослежены попытки определения термина *femme fatale* в рамках теоретических исследований и рассмотрены культурные корни образа *femme fatale*.

В-четвертых, были проанализированы кинематографические воплощения образа *femme fatale* в фильмах нуар 1940-х и 1950-х годов.

Теоретики кино, осмысляя нуар, до сих пор не могут прийти к однозначному соглашению по поводу природы этого феномена: нуар рассматривают как кинематографический жанр, стиль и даже серию фильмов. Зарождение этого феномена произошло еще в поэтическом реализме 1930-х годов, на него повлиял немецкий киноэкспрессионизм, привезенный в Голливуд режиссерами, покинувшими Германию накануне Второй мировой войны, а драматической основой послужила новая форма детектива — *hardboiled* детектива. Американские теоретики, для которых свойственно рефлексивное рассмотрение феномена нуара, сходятся в том, что он порожден социальной реальностью и связан с изменениями, происходящими в обществе.

В качестве характерных признаков нуара можно выделить присутствие *femme fatale*, неопределенность и запутанность сюжета, удержание тревожной атмосферы, использование нетрадиционных ракурсов, для создания

искаженного образа, преобладание темноты над светом, ночи над днем, медленное нарастание напряжения.

Жак Лакан в ходе своих семинаров часто приводит кино в качестве иллюстраций для своей теории. Возможность психоанализа проникнуть в подсознание человека роднит его с вуайеристской природой кино. Жак Лакан получил признание у теоретиков кино, таких как Кристиан Метц или Славой Жижек, на его труды опираются многие представители феминистской теории кино, например, Лаура Малви. Будучи массовым видом искусства, кинематограф становится выражением коллективных бессознательных страхов и желаний, а использование психоаналитической теории для его изучения с такой точки зрения позволяет глубже проникнуть в образы, транслируемые кинематографом. Поэтому рассмотрение образа *femme fatale* с такой точки зрения наиболее эффективно, поскольку этот образ является порождением общественных изменений и ситуации в мире.

Отсутствие соглашения по поводу определения *femme fatale* не мешает этому образу быть ярким и узнаваемым признаком нуарного фильма, часто считающимся ключевым его атрибутом. Невозможность сведения *femme fatale* к набору характеристик говорит о внутренней сложности этого образа, его неоднозначности и потенциально большом количестве интерпретаций. В частности, сложности с определением *femme fatale* могут быть связаны с тайной, которую эти женщины олицетворяют.

Корни образа независимой и сильной женщины, визуализированной в *femme fatale* фильма нуар, имеет глубокие культурные корни, связанные с доминантой патриархальной идеологии и стремлением сохранить зависимое положение женщины. Фигура опасной, роковой для мужчины женщины существовала еще в древнегреческой мифологии (Пандора, сирены и т.д.) и Библии (Лилит, Юдифь и т.д.), под действием экономического и технологического прогресса, общественных изменений, «роковая» женщина трансформировалась, в конечном итоге превратившись в *femme fatale* нуарного

фильма. Появление большого количества кинематографе 1940-х и 1950-х годов связано с социальной и политической обстановкой Второй мировой войны, под влиянием которой женщины были вынуждены изменить свое поведение и уйти от традиционных нормативных ролей матери, жены, домохозяйки. Работающая женщина у возвращающихся с войны ветеранов вызывала страх за традиционный патриархальный порядок, и беспокойство о собственном месте в обществе и семье.

Образ *femme fatale* выражает сопротивление патриархальному порядку, поэтому женщина в конце фильма обязательно подвергается наказанию, будь то традиционализация ее социального статуса, тюремное заключение или смерть. Несмотря на конечную победу патриархата над независимой женщиной, *femme fatale* в фильмах нуар представлена сильной, свободной, сексуальной. Сочетание в ней эроса и танатоса позволяет говорить о сложности образа, который выражает неопределенное положение мужчины в послевоенном обществе.

Основной чертой узнавания *femme fatale* является ее красота и сексуальность. Тем не менее параметры красоты и сексуальности остаются вариативными, в качестве более или менее устойчивых можно назвать яркий макияж, относительно длинные волосы, стройность, внимание к моде в одежде. Следует также отметить, что *femme fatale*, зачастую, не имеет детей, что является выражением еще одного страха патриархального общества, в котором существует потребность контролировать женщину, в том числе и ее репродуктивные функции. Таким образом, бездетная *femme fatale* представляет собой угрозу возможности этого контроля.

Сочетание в образе *femme fatale* очень разнородных характеристик позволяет говорить о том, что этот образ может быть трактован неоднозначно и в качестве патриархального страха перед независимой женщиной и в качестве «ролевой модели», образца поведения сильной и самостоятельно женщины.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Андреев, А.И. О происхождении термина «Film Noir» в киноведении. Часть 1 / А.И. Андреев // Временник Зубовского института. — 2016. — № 1 – 2. — с. 82–103.
2. Андреев, А.И. О происхождении термина «Film Noir» в киноведении. Часть 2 / А.И. Андреев // — Временник Зубовского института. — 2017. — № 1 – 2. — с. 107–133.
3. Артюх, А. Нуар: голос из прошлого. Об истории и теории жанра [Электронный ресурс] / А. Артюх // KINOART.RU. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18>
4. Арышева, А.С. Проблема разработки образа главного героя фильма на основе идентификации зрителя с экранными персонажами: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.93 / Арышева Анастасия Сергеевна. — Москва, 2019. — 146 с.
5. Жижек, С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру [Электронный ресурс] / С. Жижек // Режим доступа: <https://www.litmir.me/bd/?b=581173>
6. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии/ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. — Красноярск: Красноярский гос. ун-т., 2006. — 461 с.
7. Жуковский, В.И. Интеллектуальная визуализация сущности / В.И. Жуковский, Д.В. Пивоваров. — Красноярск: КГУ, 1997. — 223 с.
8. Жуковский, В.И. Искусство как жизненная необходимость. Произведение изобразительного искусства / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева // Искусство и образование. — 2010. — № 3 (65). — с. 5 – 29.
9. Жуковский, В.И. Структурные основы теории изобразительного искусства / В.И. Жуковский // Философия и культура. — 2012. — № 4 (52). — с. 95 – 104.

10. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства / В.И. Жуковский. — СПб.: Алетейя, 2011. — 536 с.
11. Копцева, Н.П. Истина произведения искусства / Н.П. Копцева, В.И. Жуковский // Искусство и образование. — 2008. — с. 5 – 17.
12. Копцева, Н.П. Лики культуры в системе гуманитарного знания / Н.П. Копцева. — СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2017. — 72 с.
13. Копцева, Н.П. Теория и практика прикладных культурных исследований / Н.П. Копцева, А.А. Семенова, К.В. Резникова, М.В. Тарасова. — Красноярск: СФУ, 2013. — 120 с.
14. Копцева, Н.П. Феномен коммуникации как предмет современных научных исследований / Н.П. Копцева, Л. Ма, В.И. Кирко // Гуманитарные и социальные науки. — 2015. — № 4. — с. 191 – 204.
15. Кэмпбелл, Дж. Сила мифа / Дж. Кэмпбелл // СПб: Питер, 2018. — 304 с.
16. Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл // СПб.: Питер, 2018. — 352 с.
17. Лакан, Ж. Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2004. — 304 с.
18. Лакан, Ж. Семинары. Книга 17: Изнанка психоанализа / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2008. — 272 с.
19. Лакан, Ж. Семинары. Книга 2: «Я» в теории Фреда и в технике психоанализа [Электронный ресурс] / Ж. Лакан // Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/psycho/lacan-seminaire-2.htm>
20. Лакан, Ж. Семинары. Книга 20: Еще / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2011. — 176 с.
21. Лакан, Ж. Семинары. Книга 3: Психозы / Ж. Лакан // М.: Гнозис/Логос, 2014. — 432 с.

22. Лурье, Я. Формула американского нуара [Электронный ресурс] / Я. Лурье // KINOART.RU. — Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2013/04/formula-amerikanskogo-nuara>.
23. Мазин, В.А. Введение в Лакана / В.А. Мазин // М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. — 201 с.
24. Мазин, В.А. Лакан в кино / В.А. Мазин // СПб.: Сеанс, 2015. — 336 с.
25. Мазин, В.А. Онейрокритика Лакана / В.А. Мазин // СПб.: Алтейя, 2013. — 148 с.
26. Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализа / В.А. Мазин. — СПб.: Скифия-принт, 2012. — 256 с.
27. МакДональд, К. Теория фильмов / К. МакДональд. — Х.: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — 236 с.
28. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / К. Метц. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
29. Новикова, Е.Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов / Е.Д. Новикова // Артикульт. — 2015. — № 1 (17). — с. 45 – 54.
30. Орозбаев, К.Н. Кинематографические источники американского «Фильма Нуар» / К.Н. Орозбаев // Вестник ВГИК. — 2016. — № 2 (28). — с. 108 – 118.
31. Орозбаев, К.Н. Стил «Нуар» в классическом и современном искусствоведении / К.Н. Орозбаев // Вестник ВГИК. — 2017. — № 1 (31). — с. 102 – 115.
32. Орозбаев, К.Н. Художественные особенности стиля нуар на материале американского кинематографа 1940 – 1950-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Орозбаев Касым Нурбекович. — Москва, 2019. — 173 с.

- 33.Склярова, Я.А. Традиции немецкого киноэкспрессионизма в американских фильмах нуар 1940 – 1950 гг. / Я.А. Склярова // Артикульт. — 2015. — № 2 (18). — с. 62 – 65.
- 34.Тарасова, М.В. Коммуникативные основы художественной культуры / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2010. — 145 с.
- 35.Тарасова, М.В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства / М.В. Тарасова. — Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. — 236 с.
- 36.Шредер, П. Заметки о фильме нуар [Электронный ресурс] / П. Шредер // Seance. — 2011. — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/noir-notes/>
- 37.A Companion to Film Noir / Edited by A. Spicer and H. Hanson. — Hoboken: Blackwell Publishing, 2013. — 522 p.
- 38.Appel, A. End of the Road: Dark Cinema and Lolita / A. Appel // Film Comment. — 1974. — Vol. 10. No. 5. — PP. 25 – 31.
- 39.Bade, P. Femme Fatale: Images of evil and fascinating women / P. Bade // N.Y.: Mayflower Books, 1979. — 128 p.
- 40.Banner, L.W. Women in Modern America. A Brief History / L.W. Banner // N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1974. — 276 p.
- 41.Borde, R. A Panorama of American Film Noir (1941 - 1953) / R. Borde, E. Chaumeton // San Francisco: City Light Books, 2002. — 242 p.
- 42.Bronfen, E. Femme Fatale — Negotiations of Tragic Desire / E. Bronfen // New Literary History. — 2004. — Vol. 35. No. 1. — p. 103 – 116.
- 43.Chafe, W.H. World War II as a pivotal experience for American women/W.H. Chafe // Women and war: The changing status of American women from the 1930s to the 1950s / N.Y.: Berg Publishing, 1990. — PP. 21 – 34.
- 44.Dick, B.F. Columbia's Dark Ladies and the Femmes Fatales of Film Noir / B.F. Dick // Literature Film Quarterly. — 1995. — No. 3. — PP. 155 – 162.

45. Dickos, A. *Street with no name: a history of the classic American film noir* / A. Dickos // Lexington: The University Press of Kentucky, 2002. — 308 p.
46. Dijkstra, B. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture* / B. Dijkstra // Oxford: Oxford University Press, 1986. — 453 p.
47. Doane, M.A. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* / M.A. Doane // London: Routledge, 1991. — 324 p.
48. *Film Noir Reader* / Edited by A. Silver and J. Ursini. — N.Y.: Limelight Editions, 1996. — 343 p.
49. *Film Noir Reader 2* / Edited by A. Silver and J. Ursini. — N.Y.: Limelight Editions, 1999. — 348 p.
50. Fluck, W. *Mass Culture Modernism: Guilt and Subjectivity in Film Noir* / W. Fluck // Culture, Literature and American Studies. — 2009. — PP. 285 – 319.
51. French, B. *On the verge of revolt: women in American films of the fifties* / B. French // N.Y.: Ungar, 1978. — 165 p.
52. Frye, N. *The Great Code: The Bible and Literature* / N. Frye // Boston: Mariner Books, 2002. — 288 p.
53. Frye, N. *Words With Power: Being a Second Study of the Bible and Literature* / N. Frye // Toronto: University of Toronto Press, 2008. — 448 p.
54. Greven, D. *Representations of femininity in American genre cinema: the woman's film, film noir, and modern horror* / D. Greven // London: Palgrave Macmillan, 2011. — 214 p.
55. Grossman, J. *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready For Her Close-Up* / J. Grossman // London: Palgrave Macmillan, 2009. — 176 p.
56. Hanson, H. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film* / H. Hanson // N.Y.: I.B. Tauris and Co, 2007. — 251 p.
57. Haskell, M. *From Reverence to Rape* / M. Haskell // Chicago: University of Chicago Press, 2016. — 415 p.

58. Hayward, S. Cinema studies: the key concepts / S. Hayward // London: Routledge, 2006. — 586 p.
59. Hill, P. Lacan for Beginners / P. Hill // N.Y.: Writers and Readers Publishing, 1997. — 176 p.
60. Hirsch, F. The Dark Side of the Screen: Film Noir / F. Hirsch // N.Y.: Da Capo Press, 2001. — 229 p.
61. Irvin, J.T. Unless the threat of death is behind them: hard-boiled fiction and film noir / J.T. Irvin // Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006. — 290 p.
62. Krutnik, F. In a lonely street: film noir, genre, masculinity / F. Krutnik // London: Routledge. 1991. — 283 p.
63. Kuhn, A. Women's Pictures: Feminism and Cinema / A. Kuhn // London: Routledge and Kegan Paul, 1982. — 226 p.
64. Logan, C. La femme fatale: the female psychopath in fiction and clinical practice / C. Logan // Mental Health Review Journal. — 2011. — Vol. 16. No. 3. — PP. 118 – 127.
65. Marling, W. On the Relation Between American Roman Noir and Film Noir. / W. Marling // Literature Film Quarterly. — 1993. — No. 3. — PP. 178 – 193.
66. Naremore J. More than Night: Film Noir in its Contexts / J. Naremore // Berkeley: University of California Press, 1998. — 384 p.
67. Pitukova, V. Clash of Desires: Detective vs. Femme Fatale / V. Pitukova // Journal of Arts and Humanities. — 2012. — Vol. 1. No. 1. — PP. 25 – 32.
68. Porfirio R.G. The dark age of American film: A study of American film noir (1940 – 1960): Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy / Robert Gerald Porfirio. — Yale University, 1979. — 280 p.
69. Shades of Noir / Edited by J. Copjec. — London: Verso, 1993. — 300 p.
70. Simkin, S. Cultural constructions of the femme fatale: from Pandora's box to Amanda Knox / S. Simkin // Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. — 233 p.

71. Snyder, S. Personality Disorder and the Film Noir Femme Fatale / S. Snyder // Journal of Criminal Justice and Popular Culture. — 2001. — Vol. 8. No. 3. — P. 155 – 168.
72. Sobchack, T. Genre Film: A Classical Experience / T. Sobchack // Film Genre Reader IV. — 2012. — P. 121 – 133.
73. Spicer, A. Historical Dictionary of Film Noir / A. Spicer // Lanhan: The Scarecrow Press, 2010. — 473 p.
74. Tasker, Y. Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema / Y. Tasker // London: Routledge, 1998. — 256 p.
75. Telotte, J.P. Voice in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir / J.P. Telotte // Chicago: University of Illinois Press, 1989. — 248 p.
76. The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts / Edited by H. Hanson and C. O'Rourke. — London: Palgrave Macmillan, 2010. — 236 p.
77. Tuska, J. Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective / J. Tuska // Westport: Greenwood Press, 1984. — 362 p.
78. Virginia, A. The Femme Fatale: Erotic Icon / A. Virginia // N.Y.: Whiston Publishing Company, 1983. — 280 p.
79. Wager, J.B. Dames in the driver's seat: rereading film noir / J.B. Wager // Austin: University of Texas Press, 2005. — 190 p.
80. Wild, F. Formes fatales: The naturalism of Zola, the poetic realism of Renoir, and American film noir: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy / Florianne Wild. — Minnesota, 1992. — 202 p.
81. Williams, L. Film Bodies: gender, genre, and excess / L. Williams // Film quarterly. — 1991. — No. 4. — PP. 2 – 13.
82. Williams, L.R. The Erotic Thriller in Contemporary Cinema / L.R. Williams // Edinburg: Edinburg University Press, 2005. — 416 p.
83. Women in Film Noir / Edited by E. Ann Kaplan. — London: British Film Institute Publishing, 1998. — 238 p.

84. Women in film: an international guide / Edited by A. Kuhn and S. Radstone.
— N.Y.: Fawcett Columbine, 1990. — 501 p.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения


УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П.Копцева
«__» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01. Искусства и гуманитарные науки

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗА FEMMEFATALE
В ФИЛЬМХ НУАР**

Руководитель



доцент, кандидат философских наук А.В. Кистова

Выпускник



Н.В. Вейлерт

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Художественные особенности образа femme fatale в фильмах нуар»

Нормоконтролер

Pels -

Д.С. Пчелкина